28me Année Août 1941

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10
France : Le No : 8 fr.

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis
Etranger : 10 fr.

N° 237. 28me Année. Août 1941.

Cahiers du Sud

Tome XX. — 2e Semestre 1941



La Trompette de l'Ange

Celui qui annonce la sentence assume une part de sa cruauté. L'Ange qui rompt les sept sceaux de l'Apocalypse exécute un ordre délibérément. Il épouse les raisons de la Toute-Puissante Colère. Mais il est un Ange.

La vérité est une richesse d'ordre divin, et l'homme qui en découvre une parcelle devient la victime de ses semblables. On n'aborde pas impunément au rivage des Révélations.

La louange humaine est sujette aux pires erreurs. Il est écrit : « Malheur à vous quand les hommes diront du bien de vous ! » Le sacrifice est la première épreuve du candidat à la sainteté. Si ce candidat est un poète, ses tempes vives ne connaîtront pas les lauriers. Ce n'est qu'une étape. Lorsqu'il s'élève dans le ciel de la connaissance, il doit renoncer à poursuivre comme une fin, la création de son univers. Il doit s'initier, et vivre l'humilité d'un recommencement.

La route est desséchante. S'il succombe son échec est total car le dépouillement a été définitif de la raison d'être du vieil homme.

S'il persévère les persécutions l'attendent. Il construit sous l'indifférence ou la raillerie. Et, constamment, il risque par un besoin de se justifier et de convaincre, d'éparpiller le temps qui lui est dévolu, et de laisser sa mission inachevée.

Si le but est atteint, il sait que son heure est proche et il indique un signe qui le révélera.

L'étonnante carrière de Milosz connut à peu près cette évolution.

Progressivement, il abandonna la terre. L'instantanéité de la révélation condamne l'esprit humain à son accoutumance. Des incidents en marquèrent les prémisses. De bonne heure, le jeune Seigneur de Lubicz avait renoncé à la chasse. Ce premier symptôme de rupture avec une tradition ancestrale, qui pourrait paraître insignifiant, sans qu'il s'en doutât, le rapprochait du divin.

Un jour, dans une forêt de ses domaines qui recevaient ce souffle de la Baltique, Oscar Wladislas de Lubicz Milosz, héritier d'un grand nom et de richesses plus grandes encore, chassait la tourterelle. Avec du menu plomb il en atteignit une, perchée sur un buisson. En s'approchant il constata que l'oiseau, immobile, avait eu les yeux crevés, sans que cette blessure lui eût ôté la vie. Un mince filet de sang coulait de chaque côté du bec. Alors le chasseur brisa sa carabine et s'enfuit. Son amour pour la race ailée venait, cruellement, de naître.

Près d'un demi siècle plus tard, j'ai vu le désespoir sur la figure ravagée du vieux maître, parce que deux mésanges amies qu'il hébergeait dans sa chambre durant l'hiver, s'étaient aventurées dans les neiges de la forêt désolée, à Fontainebleau, et n'étaient jamais revenues.

Il ne sert à rien de risquer le suicide. C'est une expérience de désespéré que les rescapés passent toujours sous silence. Il n'est que le prétexte qui soit faux. Sans doute un dégoût trop somptueux étreignit-il Milosz, vers sa vingtième année. Il était poète et très beau seigneur. Les domaines de son père, dans la vieille Russie, étaient immenses. Il y était revenu, ses études faites à Janson de Sailly.

Sans doute besogna-t-il Vénus avec rage, comme Miguel Manara, avant de lui tordre le col. Il publia des poèmes et se crut tout permis, même de braver l'autorité paternelle. Sans doute connut-il la trahison et le désespoir. Sans doute caressa-t-il trop complaisamment le monstre délicat de l'Ennui. Mais l'Ange qui était en lui veillait.

La majorité lui donna sa chance — et la fortune. Il voyagea. Il connut les capitales et les cours de l'an-

cienne Europe, il rêva sur les vestiges des civilisations enfouies, il navigua sur les fleuves des romances et des légendes, et comprit que la solitude avait plus d'un visage.

A Paris, le monde de Marcel Proust brûlait ses derniers bristols. Des auteurs dramatiques aujourd'hui oubliés faisaient salle comble tous les soirs. De futurs académiciens donnaient l'ultime coup de fer à leurs moustaches. Les fiacres se souvenaient de Madame Bovary et la même société qui jetait Oscar Wilde en prison faisait fête à Georges Ohnet. De grands artistes luttaient contre la misère et la politique payait ses reîtres.

L'Ange guidait Milosz par la main, à l'orée d'un siècle semblable aux autres par les inégalités et la sottise, mais que les temps de l'Apocalypse avaient marqué du signe du Feu.

Au seuil d'une fraîche maturité, Milosz, un soir ouvrit la Bible et, les mains tremblantes, déroula l'épouvante des choses cachées. Longtemps il tâtonna.

Mais, il fallait que les prophéties s'accomplissent, et les années qui dessèchent les âmes humaines, passèrent sur la sienne sans l'effleurer. Quand il releva le front de sur les pages saintes, sa face était parcheminée et ses cheveux étaient blancs. Mais son regard aiguisé par la connaissance avait l'insouciance de l'oiseau qui ne moissonne ni ne sème, et dont le vol contient des présages.

A la faveur d'une trêve, les Etats en armes retraçaient les frontières. Milosz se souvint que l'ancien royaume de Lusace était celui de ses pères. Ce souvenir fut tout ce qui lui resta de ses biens terrestres.

Un moment, sur les bords du lac, il fut mêlé aux diplomates venus de toutes les nations. Il repartit persuadé que l'homme diabolique méritait d'encourir la colère de son créateur. A une époque où l'on ne croyait plus aux prophètes, sa voix s'éleva sur le désert des peuples, qui retentissait déjà des cris de la Bête. Il y fallait une hardiesse de poète, mais aussi un bagage de savant.

Milosz reclassa l'acquis de sa jeunesse. Il importait de savoir avant que d'interpréter. Les Langues Orientales l'amenèrent aux conclusions sur les origines ibériques du peuple Juif, puis les Prophètes l'initièrent et le reconnurent.

Saint-Jean souleva pour lui un coin du manteau sacré qui ferme la porte des Arcanes. Il pénétra dans le labyrinthe où il n'y a plus de temps ni de dimensions. La clé de David lui ouvrait successivement chaque porte. Il y en avait sept. Derrière chacune attendait un sceau dont l'ouverture était imminente.

Le symbole du cep de vigne où fut attachée l'humble monture du Dieu, retrouvait sa signification. Le Schilom humain, par un jeu anagrammatique élémentaire, était désigné. Milosz — dont le nom se prononce Milosch — lut avec effroi l'ordre qui lui parvenait d'au delà les millénaires, d'annoncer aux hommes que les Temps étaient proches.

Il fallait à l'Ange un porte-parole, un être semblable aux autres. Le poète avait reçu l'ordre de construire dans un domaine où la solitude se confond avec l'infini. Il ne pouvait pas repousser la coupe car l'Ange était là qui le fortifiait. « L'Apocalypse de Saint Jean déchiffrée » parut en 1931. Un nouveau trône, celui de la très-catholique Espagne venait de s'effondrer.

Cependant, les printemps émerveillaient Paris et, de là, rayonnaient sur les capitales porteurs des messages du goût et de l'esprit, qui donnaient le ton jusqu'aux antipodes. Les déjeuners chez Poccardi interrompaient d'un rite plein de charme, la menace des prophéties. Le vieil ami se réjouissait de découvrir sur le fin profil de ma jeune femme la confirmation de ses théories ethniques, que les milieux scientifiques voulaient ignorer, et d'entendre l'acteur Henri Vermeil parler de remonter Miguel Manâra.

Mais, si l'on n'hésitait pas à l'aller surprendre place Malesherbes, dans son bureau de la Légation lithuanienne, on retrouvait le prophète inquiet inclinant ses rides sur les écritures hébraïques, et dont le regard en se levant vers le visiteur disait la découverte des promesses à venir et de la rédemption des peuples. Mais il fallait d'abord traverser les cycles de désolation et subir le déluge du Feu. L'anéantissement devait s'étendre à tout ce qui respire « La nature même périra ! »

Déjà les présages apparaissaient. Mais il est écrit : « Ils ont des yeux et ils ne voient pas ! »

Milosz, sans autre préambule, envoyait au pape son Apocalypse déchiffrée. Il ne sut jamais ce qu'en pensèrent les cardinaux érudits de la cité vaticane. Pie XI

le méditatif, dans son palais aux colombes, se pencha-t-il frileusement sur les lignes qui rappellent comment Jésus avait dit à Saint Pierre « Je pourrais déplacer ton chandelier... » ?

Milosz devait assumer la responsabilité de celui qui sait. Le reste ne le concernait plus.

« Ce pape sera le dernier pape », déclara-t-il en plusieurs circonstances. Cette certitude le tourmentait. Il ignorait que c'était un signe qui s'étendait à son propre destin.

Pourtant l'œuvre du poète commençait à poindre. Des jeunes gens sensibles à la résonance du génie, découvraient l'anthologie de Fourcade et s'efforçaient d'en répandre le chant. De Perpignan jusqu'à Bruxelles, une minuscule chaîne se déroula. Elle avait la solidité de la confiance. Un cheminement souterrain se fit. Cette fois, ce n'était pas de Paris que partait le maître-mot.

Miguel Manara et ses versets fulgurants étaient mis au grand jour. Des hommages s'improvisaient avec l'enthousiasme pour référence.

Milosz ne connut jamais la célébrité. Il entra de plain-pied dans la gloire. Une gloire sourde, invisible, dont il sentit plus qu'il n'entendit la marche. Mais sa volonté de silence montrait combien il était près du ciel. Pour son humaine vision il avait récréé la suavité des paradis perdus et fait alliance avec les animaux.

Les oiseaux étaient ses préférés, sans doute parce qu'ils sont de petits prophètes. Ils obéissaient à la voix et répondaient à sa parole.

Un jour, sur le bord d'un chemin, il sauva la vie à un mulot sur lequel un croquant s'acharnait. Il prit dans sa main le rat des champs qui lui fit au doigt une profonde morsure. Mais son œil était si bleu que le poète en garda un souvenir ravi.

— Je ne sais pas, me dit-il un jour, de condition plus horrible à Paris, que celle des chats errants.

Et il conservait dans ses poches de quoi nourrir ceux qu'il trouvait sur sa route.

Cependant, le descendant de Salomon, le roi des rois, Négus d'Abyssinie, ouvrait l'ère des catastrophes annoncées.

La Bête faisait ployer de son souffle les cathédrales sonores de l'Espagne et l'essaim de ses adorateurs provignait sur le vieil Occident surpris.

Mais ce n'était qu'un prélude aux Temps de la Colère. Il fallait que le Cheval Roux s'élançât des rives de la Vistule pour donner le signal du cataclysme. Déjà on l'entendait hennir et le choc de ses sabots réveillait en sursaut la presqu'île sommeillant sous son armure, faisait se hâter les caravelles chargées d'épices et de pourpre, vers la grande Babylone, où les marchands aux regards rendus brillants par la ruse des négoces, comptaient leur or avec la certitude que cette puissance leur assurait la domination des siècles. Un ennui qui rêvait d'échafauds étreignait des républiques éperdues de loisirs et d'ignorance.

Le prophète avait à peine fini de parler, devant l'épouvante de sa solitude, que le poète se reprit à chanter une dernière fois.

Ce fut une des plus belles chansons d'homme, qui plana sur les sources et les oiseaux, sur les brebis diligentes et les pâtres au cœur pur, rejoignit les constellations familières et, sur l'arc-en-ciel retrouvé, franchit le chaos des âges maudits, pour psalmodier la joie d'après le déluge, la réconciliation avec Dieu. La lumière de l'Etoile du matin est en route. Il n'est que de lui laisser franchir la distance des ténèbres, qui la sépare de nous.

Le pape mourut. Ce fut alors qu'éclata le signe, imperceptible avant-coureur du cyclone.

Le Saint-Conclave se réunit pour proclamer à la face du monde le nouveau souverain de l'Eglise universelle. Au moment même, dans le silence, le Poète et l'Ange ne faisaient plus qu'un.

René MASSAT.

Le Mystère apprivoisé

Non l'immobilité mais la poussée en terre.
Il n'est de belle mort que la mort volontaire
Pour porter fruit de chair ou d'âme devant Dieu.

Rappelle-toi la neige si lente et l'adieu :
L'enfant qui dérobait son cœur à ton approche
Quand il sentit ton souffle en veilleuse sur lui
Fallait-il qu'il mourût sans larmes ni reproches ?

Nous n'en finissons pas de marcher dans la nuit
De souffrir des aveux plus pesants que des fautes
Car lucides. Et l'aube avait un goût amer.

Et cependant nous sommes partis côte à côte
Vers le pays battu des vents et de la mer.

La neige ne brillait qu'en étoiles de mousse
Eparses. Mais l'enfant comme une taupe douce
Et vive au fond de moi levait des souvenirs.

— Dans quelle lande aride allons-nous défaillir
Ici nous ne savons déjà plus où nous sommes » —

Mais un village était suspendu sous le ciel :
Tout ce linge ébloui de soleil et de sel
Nous faisait signe sur la présence des hommes.

Rappelle-toi la pointe du Raz, le galop
Des vagues et la baie avec sa lourde charge
D'âmes. Et notre amour au bord d'un monde clos
L'ouvrait aux courants fraternels venus du large.

Et c'est depuis ce jour que l'attente a pris fin.
L'enfance ne fut plus qu'une paisible faim
Puisque je partageais le pain même des hommes.

Nos corps sont devenus à leur tour amoureux
L'un en l'autre goûtaient le blé noir et la pomme.
Ils pouvaient repartir. La lande derrière eux
Libérait l'âcre odeur des genêts sous la pluie.

Celle que je nommais la Donneuse de mains
L'amante maternelle et qui lie et délie
C'était toi. Dans tes yeux je voyais mon chemin
Loin redressé des fausses voies ensevelies :
Mort à soi-même ! et c'est si simple de l'oser.

Voici la vie : un grand mystère apprivoisé.

LUC ESTANG.

Matisse et le Prisonnier

Une des plus grandes découvertes d'un prisonnier, c'est de sentir soudain qu'il est relié à la vie, qu'il peut toucher, palper avec son regard, sa sensibilité, son goût et son odorat ce qui n'est plus, pour lui, qu'un paradis perdu.

Non pas la vie, au plus bas sens du terme, au plus constant, au plus vulgaire. Mais ce qui est vraiment le sentiment, le sens et la qualité de la vie ; ce qui est la forme et le fruit, la pulpe et le désir, et le contentement du désir.

Il y a un plaisir physique à des actes très peu sensuels. Comme un affinement de soi-même, une déperdition de souffrances et de joies magnétiques aux extrémités de l'être, au bord des cils, au mouvement chaud de la bouche, à l'effilement des doigts. Ce n'est plus un corps, tel que vous ou moi, un prisonnier. C'est une sorte de combinaison chimique et électrique d'un songe et d'une vie, d'une incidence et d'une réalité.

Il traîne à la surface de lui-même, comme un nuage sur la terre. Il n'a plus d'élément, il est élément et transformable, et Protée. Il n'a plus d'essence, mais la conscience d'être lui et tout ce qui peut être, qui passe en lui, qui le traverse, comme le feu un cerceau de papier.

Il jongle sans cesse sur l'argent de l'imprévu, dans un nouveau monde. Il est danseur, cirque et cheval, à la fois. Il est un Zodiaque et il est son signe.

Tout entre en lui par l'étendue de nappes qu'il ne définit pas, qu'il n'a plus d'intelligence arrêtée, pour définir.

Il y a quelque chose de féminin, ou plutôt d'autre. Il est offert et sans bornes, il est réceptacle, il est attente, et impuissant à son désir. Il se forme et se déforme

selon l'action qui entre en lui, suivant l'*être* extérieur qui lui redonne provisoirement vie.

Par là, il acquiert les deux natures. C'est une expérience imprévue d'enrichissement, qui lui donne ce qui était jusqu'alors interdit, par son esprit, à la virilité. Il est comme un enchanteur dans le domaine qu'il ne savait pas posséder. Il sait qu'il revivra en soi, plus lourd de l'autre nature.

Tout ce qui est de la femme, et d'une certaine tendresse, et d'une intuition, et d'une connaissance non cherchée, et d'une soumission à ce qui doit être, sans qu'il puisse l'agir lui-même, tout ce qui est science du monde par l'interception de la lumière qui compose, avec un frémissement en lui, formes, couleurs, mouvement, êtres et existences, il l'est. Lui en restera-t-il une part, lorsqu'il aura recouvré ce qui est sa liberté physique, ce qu'on appelle sa Liberté, ce qui est plus nécessaire au mouvement de sa vie que la vie même ? Car je ne crois pas que les femmes supporteraient la captivité aussi difficilement que l'homme ; elles le feraient d'une autre manière. Elles n'ont pas besoin d'être le balancier, elles sont le mouvement.

Et l'homme regarde, avec le désenchantement du présent, dans la prévoyance de l'avenir. La femme, comme l'enfant, *est* dans un présent qui n'a pas de doublure, qui est ce qu'il est, tel, tout mensonge.

L'homme captif se décolore et s'amoindrit, comme la bête qui a perdu son climat, dans une cage. Il n'est plus qu'un merle siffleur. Parfois sans sifflet. Il perd ce qui est richesse de la physique, ce qui n'est pas en lui, en même temps qu'il apprend à vouloir tout posséder plus totalement qu'il ne l'a jamais soupçonné.

C'est pourquoi l'être, pris dans cette glu de poussière, de mort, de contention, de mauvais sommeil, de manque de vérités avec quoi l'on mâche de la vie, de négation du mouvement externe et intérieur, reste ébloui, sans oser avancer, lorsque s'ouvre sur lui l'abondance d'un monde qu'il ne possède plus.

Il ne vit plus tout à fait (pour un instant), comme quelqu'un qui voit tout mourir et s'effacer autour de lui, avec ce serrement de cœur de la solitude et de l'absence.

C'est, un jour de prison, ce qui m'est arrivé avec Matisse.

Je revois, dans la caisse de livres, cette surface plate, grise, avec des anémones bleues, dans des rayures de fond marin, soudain surgie et flottante au milieu des autres livres, ces petits livres serrés du roman ou de la critique, dont le papier épais refuse de se laisser couper, sans un échec rageur.

Je revois le *Matisse*.

De belles pages blanches, avec la sertissure des noirs qui donnait aux mots blancs je ne sais quel aspect de grille, à la fois proche, — proche de ce que nous savions lire autrefois — et mystérieuse.

Les mots venaient et je ne les comprenais plus. Je n'osais pas me rappeler leur langue étrangère, ni tout ce cérémonial des grands espaces, des titres, des paragraphes et des indications, comme pour une de ces fêtes secrètes que mène l'âme, dans une galerie de tableaux, ou dans une vente.

Puis l'éventail des couleurs, la claque successive des palettes, feuilletées par une main qui hésite à se poser, sous le fer aigu du regard.

Voici la *Fenêtre,* voici encore les *Anémones*, voici le *Portrait* avec ce rouge à ramages et le signe du nez, qui agrafe le réel et tient palpitantes les couleurs visibles, les appels de la lumière cachée, et puis la *Nature morte* aux verts, où le bleu, le citron et le blanc ont une sérénité de surface que Cézanne n'a pas connue; et l'admirable danse, à la fin, de ces deux femmes, qui ont plus qu'un visage, — sans visage — assises, entre les hachures des palmes près d'une table rouge, et de grandes feuilles qui palpitent au mur comme la forêt.

Et voici toutes ces constructions de la transparence, tout l'équilibre de ces valeurs opposées, et le *Piano,* et l'*Espagnole*, et la *Figure Décorative,* prise dans l'épaisseur d'une chambre chargée de couleurs pesantes, comme une confiture de mouches; et les tapis avec leurs grains de laines qui pullulent sur un espace multicolore à plusieurs dimensions.

Je ne puis dire tout ce que cela apporte soudain de libertés, de franchises, d'affranchissements. Toute cette structure, cette architecture d'air, d'atomes, de formations de lumière, qui tient entre des nuances, entre des rapports, pas même entre des volumes, à peine entre des lignes, et qui est ce que le monde peut nous apporter, ici, dans la pauvreté prisonnière, de plus étincelant, de plus impalpable, de plus magicien.

Cet espace coloré qu'un œil édifie autour du monde, qu'une main, qui n'est plus là, a posé pour nous au centre convergent de tout ce qui est, personne ne pouvait nous le donner comme Matisse. Et c'est là, plus que jamais, qu'il est entré en moi, comme un maître des choses créées, un fixateur, un jongleur des quatre éléments unis et ordonnés par l'être qui se trouve, un instant de l'éternité, au milieu d'eux.

J'ai revu, là-bas, Rubens, Vinci, Gréco, Renoir, Grünewald, Rodin, Maillol, Palladio, Le Corbusier, tout ce que la peinture, la sculpture, l'architecture peuvent offrir de certitudes, de désirs et de leçons.

Aucun n'est entré aussi directement que Matisse dans mon cœur, au fond de moi-même, jusque dans les tripes, ce premier Matisse de prison, la plus vive offrande de lumière, de pourpre, de bains bleus et de fleurs.

C'est lui que j'aurais voulu mettre autour de nous, que je voyais grandir — comme des tentures faites de nos anciens soleils à travers les heures de la vie — sur l'écran obscur des chambrées d'hommes qui s'endorment ou qui se réveillent.

C'est lui qui me disait le plus : Va. Il faut être.

Sans doute, parce qu'il est moins achevé, parce qu'il est mouvant et mouvement, que nous pouvons, un peu trop aisément, le faire et le défaire.

Sans doute, parce qu'il est est construction imprimée en nous, et qui s'exprime plus secrètement qu'elle ne s'impose.

Mais, par cette coupe des couleurs qui débordait sur ma lumière, qui fracturait la fermeture et l'abâtardissement de nos vies de sourds-muets, j'ai su que nous pouvions être, que rien ne nous était interdit, que tout restait à faire, et que tout serait fait.

Jean Baudry.

L'Enfant

C'était un soir d'été, après l'orage. L'air sentait encore l'oseille, et des aigrettes lumineuses un peu folles se promenaient d'objets en objets. Il y eut un grincement de girouette, comme pour annoncer quelque chose. Mais rien ne vint tout de suite, sinon un grand, un long silence, que ne troublaient même pas les gouttes de pluie suspendues côte à côte au bord des gouttières.

C'est alors que dans le chemin creux, derrière l'église, où je me tenais debout je ne sais pourquoi, n'avançant ni ne reculant, j'entendis monter un pas très léger, qui froissait à peine les feuilles humides. J'entendis longtemps ce pas menu, léger, régulier, avant de voir apparaitre au brusque détour, les yeux clairs et le menton levé d'un très jeune garçon. Ses joues mouillées semblaient brillantes de larmes. Mais il sourit en passant près de moi, avec un mélange charmant d'aisance et de timidité.

« Bonjour », dis-je. « Bonsoir », dit-il d'une voix grave. Ce tout petit détail me déconcerta. Le garçon sentait avec plus d'exactitude, plus d'acuité que moi, l'enveloppement du crépuscule qui ne serait là que dans deux ou trois heures. Dans l'accent assourdi de la syllabe, il avait mis une tristesse d'homme. Je sentis que ce soir là était pour lui plus lourd que tout autre et que son pas léger, presque furtif, ne cherchait qu'à échapper à une angoisse secrète. Nous ne dîmes rien de plus. Mais pour moi, l'échange était plus plein qu'après une longue conversation.

J'allais chercher mon lait frais tiré. Devant la ferme les pigeons gonflaient leurs jabots au bord du toit. Les poules se roulaient dans la poussière. Près de l'étable, les vaches léchaient le mur, toutes ensemble, d'une langue large et lente. Il allait repleuvoir ; le ciel

d'ailleurs se plombait de minute en minute. Je remontais le chemin quand les premières gouttes tombèrent éclaboussant dans la cruche la pureté du lait.

Je ne me souciais guère d'être mouillée. La pluie était si nécessaire à cette soirée-là, et moi si volontiers d'accord avec chaque heure du jour...

Pourtant quand je fus parvenue en haut de la côte, j'entrai dans l'église pour m'abriter. Il y avait une forme, une légère silhouette sombre dans le bas de la nef. Non pas agenouillée, mais assise, immobile. Mon Dieu ! j'ai toujours envers les enfants une sorte de tendresse pleine d'appréhension. Eux, que tout blesse, ont le pouvoir de me rendre tout de suite vulnérable. Mais qu'un petit garçon — quel âge avait-il ? treize ans pour le corps, mais onze à peine pour le rêve du regard — qu'un petit garçon ait sur moi une emprise telle que je n'osais pas avancer de peur de le troubler, cela était bien étrange. Quand je le vis, au bruit léger que je fis, s'effaroucher comme un oiseau et se tourner vers la porte, je fis un grand effort et dis de la voix la plus naturelle que je pus : « Vous n'allez pas sortir par ce temps là ? Est-ce que vous allez loin ? » Le garçon me regarda et dit, tout bas, comme un secret forcé : « Je ne sais pas » — « Venez chez moi un moment, dis-je, le temps que la pluie soit passée. Tu verras, ajoutai-je en riant, j'ai de la bonne confiture ».

L'enfant hésita, tiraillant la poche de son pantalon rapiécé où sonnait faiblement un cliquetis de canifs ou de coquillages, et dit sans me regarder, avec un soupir contenu : « Je... je suis fatigué. » Il m'emboîta le pas, mais avec une méfiance visible, évitant de marcher à mon côté. Et il ne m'offrit pas non plus poliment, comme les enfants du village, de porter le pot à lait.

Ma maison est tout près de là. Je poussai la barrière, lui montrai du doigt les feuilles acides des groseillers. Il mangea une dernière grappe noire de cassis, qui luisait dans le soleil revenu, avec une singulière avidité. Il a faim, pensai-je. D'où peut venir ce petit ?

La salle était fraîche et déjà dans la pénombre. Mais il ne regarda rien, alla tout de suite vers un grand fauteuil et s'y jeta presque brutalement, les

yeux clos. Cette expression de la vieille lassitude des hommes sur le jeune visage était presque terrifiante. Et quand il rouvrit les paupières, une fois de plus je retins les questions qui me venaient aux lèvres. Lui aussi se taisait, suivant d'un air très attentif tout ce que je faisais. Au moment où j'allais me décider à rompre le silence, j'entendis une petite voix timide qui disait : « Est-ce que je peux aussi avoir un peu de soupe ? » « Elle a l'air si bonne », ajouta-t-il d'un ton plus rassuré, avec une gentille grimace de plaisir. Tout d'un coup, l'enfant venait de reparaître, avec son sourire ravi, son œil curieux, toute la confiance de son front bombé. Pendant que nous dinions côte à côte — lui mangeant avidement et questionnant toujours : Est-ce que je peux prendre le chat sur mes genoux ? A quoi sert ce grand couteau ? — je songeai que je désirais garder le petit hôte de Dieu au moins pour la nuit. Comment le renvoyer sur les chemins à cette heure ? Mais d'où venait-il ? Où habitait-il ? Ses parents s'inquièteraient peut-être ?

— Ecoute, dis-je, tu ne peux pas partir seul à cette heure. Est-ce que tu t'es perdu ? On pourrait prévenir tes parents et dès demain...

Il se dressa, tout pâle : « Non, non, je vais partir tout de suite, Madame. Ce n'est pas loin, j'arriverai à temps ». Il serrait ses deux petites mains l'une contre l'autre, avec les yeux agrandis de ceux à qui l'on raconte l'histoire des vauriens pris par les gendarmes.

— Et où donc habites-tu ? dis-je d'une voix tout à fait neutre. Il ne répondit rien, mais ses lèvres se serrèrent, cherchant une réponse, un secours. J'en eus tellement pitié que je me détournai sous le prétexte de ranger les assiettes sur l'évier. Le bruit des sanglots me ramena vers lui. Il pleurait convulsivement, la tête sur ses genoux, bien cachée entre les coudes. Aucune instance, aucune caresse ne put la lui faire relever.

— Voyons, repris-je tout doucement, veux-tu avoir un peu de confiance en moi. As-tu une grande sœur ? Veux-tu que je sois la tienne ?

Les pleurs redoublèrent, mais le front pur se laissa lentement relever, embrasser.

— Raconte-moi, chuchotai-je tout bas.

— Je... Je me suis sauvé.

— De chez tes parents ?

— N... non (Il parut hésiter). Je n'ai pas de parents.

Et il redressa la tête avec fierté :

— De chez les fermiers qui m'ont recueilli tout petit.

Peu à peu, ses larmes séchaient, sa voix prenait de l'assurance. Il venait de loin, disait-il, de très loin, d'un village dont je n'avais jamais entendu le nom. Chez les fermiers où il travaillait comme un homme — oui, comme un homme ! — on le privait de manger, on l'avait battu. Il avait marché deux jours, sans manger. Dans la forêt, la nuit, il avait vu un sanglier et il avait eu peur. Et, soudain, ce fut une nouvelle explosion de sanglots, avec un mutisme farouche, et les yeux durs du prisonnier traqué. Qu'y avait-il de vrai dans cette histoire ? Je me réservai de l'apprendre de lui-même, peu à peu... A quoi bon avertir les gendarmes, le rejeter peut-être à des brutalités. Cet enfant avait dans les yeux si candides, à certains moments, un égarement inquiétant. Il y avait là quelque chose. Non, il fallait d'abord rendre à ce front sa paix fraîche, à ces lèvres leur sourire spontané.

— Ecoute, mon petit, ne crains pas que je te rende à des méchants. Tu vas te reposer ici quelques jours. Tu es bien près de moi, n'est-ce pas ?

Je le câlinai en parlant. Il faisait «oui oui» de la tête. Son cou roula de côté. Il dormait déjà dans mes bras.

L'entrée de l'enfant... C'était la bénédiction de Dieu dans ma maison. Surtout la venue de cet enfant-là, candide, dur et secret comme j'imagine les anges. L'apprivoiser, me faire aimer de lui, qui sait ? L'enlever peut-être à ceux qui ne l'aimaient pas, ou réparer quelque drame pressenti sous la fable qu'il m'avait racontée. Je portai le léger corps sur un lit voisin sans le réveiller, sans que rien n'altérât son souffle égal.

Au milieu de la nuit — ne dormant pas parce que je réfléchissais à toutes ces choses étonnantes — un léger bruit me fit entr'ouvrir doucement la porte de ma chambre. Le petit garçon avait quitté son lit. Il était debout devant la croisée ouverte, profondément immobile, le menton levé vers les étoiles. Son visage sévère interrogeait la nuit, tantôt se fermant, tantôt lui cédant, comme s'il en revendiquait une complicité, quelque alliance trahie... J'eus peur d'être surprise et refermai la porte. Au petit jour seulement je parvins à m'endormir.

Je m'éveillai pourtant de bonne heure, et vite, je poussai la porte de la cuisine pour gagner la confiance du petit garçon dans un premier sourire, lui préparer un déjeuner bien chaud. Le lit était défait, abandonné dans un désordre enfantin. Je ne cherchai même pas au jardin : je savais que c'était inutile. Avant de partir, il s'était coupé une large tartine de confiture.

Le matin même je vis sur un journal local que l'on recherchait le fils de fermiers des environs, un garçon de douze ans, disparu après avoir, à la suite d'une querelle, jeté dans un étang profond, son meilleur ami. Un enfant témoin du drame s'était enfui, terrorisé, en voyant le jeune meurtrier demeurer « comme une pierre » devant le cercle qui s'élargissait.

Longtemps je revis l'enfant debout à la croisée nocturne. Mais j'avais oublié de lui demander son nom.

Claudine CHONEZ.

Prière

Mon Dieu faites que j'oublie
ce sang qui court dans mes mains et que la nuit
[brunit
mon Dieu faites que j'oublie
le faible bruit des portes
qui me séparent des autres vies
et la lumière qui dort sous les robes.

Mon Dieu ne me détournez pas du lit étroit de la
[solitude
ni de la maison cachée sous les roseaux
ni de la lampe qu'emprisonnent les livres.

Otez-moi ce goût de l'étrangère aux lèvres creuses
ôtez-moi le souvenir de cette immensité malade
empêchez que je sente ma soif aussi de sang
chantez, faites chanter vos anges et vos poètes
et donnez-moi la joie de faire de la musique avec
[des mots.

Alain BORNE.

D'une Biennale à Venise

Pentecôte 41 ; l'obsédante crête frontière à l'est, chargée de neige ; l'amertume d'un anniversaire ; le soleil trop brûlant arrache aux herbes des parfums de lagune. J'évoque les fastes de juin 1934 à Venise, en ce Jardin Public si vain qu'il fallait l'éternel prétexte de la peinture pour en rappeler l'existence aux Vénitiens eux-mêmes.

Le Grand-Palais abritait une rétrospective européenne du Portrait au XIXe siècle. Là devant la suite de nos maîtres, de David à Rodin, j'entendais Moschini doctoral: « A Paris plus qu'ailleurs, la peinture fut chose artistiquement pure, par la grâce de quelques grands hommes alors peu compris et réfutés par les inévitables Philistins, mais bientôt si estimés qu'ils produisirent un nouveau langage artistique international ».

Et tous ne cessaient de dire, après leur périple de critique ou d'amateur: « Ma terniamo ai francesi ». Oui, il fallait retourner à nos portraitistes, à ces Manet si judicieusement juxtaposés dans notre Pavillon, aux Segonzac, Friesz, Bonnard pour entendre l'art de toute l'Europe, sur lequel ils jetaient leur lumière intelligente.

La nostalgie de notre art animait ces milliers de toiles, ces centaines de statues. Il n'était pas le tronc de cet arbre immense mais plutôt sa couronne, sa constellation, son signe céleste, sa raison finale. C'est à lui qu'il appartenait de dire l'alpha et l'oméga.

Un visiteur français était d'autant plus sensible à ce prestige que c'est cette année-là que nous commençâmes à douter de nous-mêmes, année d'un scandale dont nous ne sortîmes que par une combinaison politique, année où notre puissance temporelle s'affaiblit

au point qu'il fallut à nos plus vieux diplomates aller ranimer sur place l'enthousiasme balkanique.

Mais de telles pensées pouvaient venir à l'esprit d'un Français du XIXe siècle. Dater de 1840 le moment où notre peinture, après la mort de Constable, n'a plus de rivale en Europe, c'est fixer aussi l'époque où notre diplomatie perd tout prestige au dehors et au dedans, où se lève à notre Orient, la nation allemande.

Et il suffisait de contempler Manet, Degas, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Puvis de Chavannes pour évoquer dans leur ombre une défaite, d'autres désordres et comme un irrémédiable appauvrissement de notre force.

C'était aussi le temps où nos romanciers et nos poëtes, nos musiciens, nos savants et nos missionnaires jetaient chez tous les peuples, les fondements d'un « monde français » plus subtil, plus pur de toute politique que ce que Rivarol appelait déjà de ce nom en 1783.

Car, depuis le siècle de Louis XIV, notre prestige n'a cessé de se dématérialiser, de s'user par le bas, perdant d'abord ses éléments les plus substantiels : supériorité numérique de la population, primauté économique, puis, avec le recul de notre langue, la richesse imaginative et l'efficacité de notre diplomatie.

Et cependant cet effacement, loin d'altérer l'éclat de notre vie spirituelle semble en avoir accru l'intensité comme si la France, cessant de faire de la politique, avait consacré toutes ses forces à ne plus faire que de la Civilisation.

De telles considérations ne satisfaisaient pas encore le visiteur français, n'expliquaient rien.

Il y avait dans le pavillon russe, une immense toile représentant « l'enterrement d'un camarade » ; chez les Belges, des portraits de famille ; chez les Italiens, un intérieur d'atelier, d'une force, d'une matérialité telle qu'aujourd'hui encore j'en ai les détails gravés dans mes yeux et que les beautés ou les laideurs m'en sont sans mystère.

Mais s'il nous fallait si souvent recourir à nos maîtres, c'était que leur secret nous échappait sans cesse. Leur art, tel une femme adorable, défie le souvenir ; sa présence est une découverte et une création conti-

nues. Il recèle un charme qui le place bien au-dessus de cette inertie naturelle qu'est la mémoire, sur le plan même de l'intellect actif qu'il suscite, émeut, entraîne. On ose à peine parler de force tant il ne pèse ni n'insiste. Et pourtant, il était partout dans cet art d'Europe, il hantait les palais épars sur les rives du rio Sante Helena, les statues à l'ombre des sycomores et plus loin encore, sur les rives du Pont Euxin où gémit et mourut Ovide, la main, les yeux, les ravissements de la chère Lucia, fille de Demeter.

Et, certes, il était moins étrange qu'en musique il en fût de même ; que Debussy, de l'Ile de France, eût, non pas ouvert la voie, mais mis en œuvre d'une élégance immédiatement achevée les innovations des pionniers allemands, russes, espagnols et appelés Stravinsky, Bela-Bartok, Goossens, Falla, à méditer plus profondément encore le rythme, le son et le timbre ; c'était moins étrange parce que la musique est plus déliée d'attaches temporelles. Ce qui est à peine croyable, dût Valéry en être confondu, c'est l'aisance et le délice évidemment sincères avec lesquels une jeune Mahcmétane de Babadagh retient un sonnet de Mallarmé, les « Sœurs de charité » ou sait adapter à sa langue les timbres et les nombres de Valéry lui-même.

Notre temps nous a peu accoutumés à des réussites aussi peu appuyées sur la publicité, sur les armes, sur la politique, c'est-à-dire toujours, sur la force.

Et jutement une raison des plaisirs que dispense notre art est que son empire ne coïncide pas avec notre pouvoir, qu'il s'offre librement à l'appel des esprits et des sens, qu'il enfante, avec l'infinie discrétion qu'il faut aux noces spirituelles, la résonance longtemps désirée, en telle ou telle âme de l'Europe, la plus isolée, la plus perdue aux confins.

Il doit cet amour à des vertus plus intimes. Et d'abord, à ce qu'il est convenu d'appeler sa pureté. Notre art est pur de nous, Français, sinon en ce que cette pureté l'avoue aussitôt pour Français. Il semble qu'à un moment de l'histoire où tous les membres de la nation étaient de plus en plus appelés à la politique et en faisaient le primat de leur activité et de leur pensée, nos artistes, même quand ils agissaient en citoyens, n'aient jamais cessé de concevoir et de créer en hommes.

Rien n'était plus propre à monter ce détachement du contingent, de la mode qu'une rétrospective de nos portraitistes ou les œuvres de Manet du pavillon français. Leur art apparaissait paradoxal : d'une part ils traitèrent avec une complaisance impitoyable un thème que nous pouvions dater, des falballas et des atours, des coiffures à la chien, des chignons, des anglaises, des « tournures », ou bien, comme dans l'incomparable Nina de Callias, un goût extravagant des éventails japonais, qui emplissaient nos yeux d'éphémères et de futilités ; d'autre part leurs toiles nous retiennent par un charme durable, une sensation familière d'éternel.

De cette dissonance initiale nous sommes conduits à un mode particulier de contemplation, détachant peu à peu la peinture de l'individu, qui lui servit de prétexte, de son âge, de sa race, de sa nation, l'en décrochant en quelque sorte pour ne plus considérer que le cerne de tel trait noir intense, que la vibration du bleu accolé au jaune ou la rupture d'une ligne décorative, plate et mate par un volume admirablement modelé et irisé.

Ainsi, imaginez-vous l'Athénien gardant et chérissant l'œnochoé une fois bu le vin qu'elle contenait, le vin de cette année 430, venu d'un petit clos près de Daphné, parce que l'œnochoé était parfaite de forme et d'engobe.

Cette essence d'éternité qui est en elles, voilà ce qui rend les œuvres de notre art si exportables et si universellement délectables en elles-mêmes, non en tant que monstres. L'éloignement de leur source ne les altère pas. Parfaites voyageuses, elles emportent et gardent toute leur richesse sur elles.

Manet, Courbet, Degas ne sont plus français que par la consonance de leur nom. Cependant on nous les attribue en raison, à proportion de ce détachement, car notre affirmation la plus forte est dans une certaine indifférence à nous-mêmes, l'élégance singulière de la France dans une certaine façon de parler à l'Europe a capella, derrière le rideau.

Nos artistes sont allés plus loin dans la voie de pureté. Ils ont détaché leurs œuvres non seulement de leur temps, de leur milieu, mais encore du réel dont ils ont pourtant gardé la minutieuse apparence ou des

modèles qui ont pu les inspirer, par l'élaboration des données des sens.

C'est une vérité bien banale aujourd'hui que l'art français s'est situé, dès les premiers temps, sur le plan de la réflexion et de la concience plutôt que sur celui de la sensation.

Corot disait peindre « l'enveloppe » des objets ; Monet, les « impressions » et Cézanne les « sensations » que leur donnaient les objets. Je ne sais quel autre envisageait le tableau comme une surface à décorer. De telles formules sont aujourd'hui communes à l'art de toute l'Europe ; mais à cette Biennale, c'est au nôtre qu'il fallait revenir pour en trouver l'origine et les plus parfaites déductions. Car ces milliers de toiles et de statues européennes s'avouaient irrémédiablement non-françaises parce qu'elles imitaient trop directement les françaises.

C'est en effet par un certain génie d'élaborer ses modèles, ses maîtres, que le peintre français se distingue de tout autre. Baudelaire a défendu Manet contre ceux qui l'accusaient d'avoir pastiché les Espagnols et Franz Hals ; accusations étonnantes de grossièreté qui confondaient le point de départ avec l'épanouissement et l'imitation avec la compréhension.

Manet a médité l'art espagnol et l'art hollandais ; il était assurément aussi incapable de les transcrire photographiquement que Delacroix de faire passer directement, dans ses chasses marocaines, comme Rubens, par exemple, la fureur, les passions fauves. L'un et l'autre et tous nos peintres doivent interposer entre la chose et leur main un miroir d'intelligence ou d'une affection délicate et cultivée qui impose à leurs sensations et le temps et les valeurs propres de la réflexion.

Aussi, notre peinture ne fut-elle pas première en Europe, elle fleurit sur des couches de peinture dont elle utilise les éléments en de nouvelles combinaisons ; elle est peinture de la peinture. Elle s'attirera toujours, des « inévitables philistins », le reproche de pasticher.

Le miracle est qu'elle ait été si peu académique, qu'elle ait fait, par la seule invention de combinaisons nouvelles, d'un vieux vocabulaire, une langue inouïe.

Là est le « charme inattendu d'un bijou rose et

noir » que Baudelaire trouvait à la Lola de Valence de Manet. Les Philistins découvriront dans le vertugadin d'une Infante et le rose et le noir ; Manet, deux siècles après Vélasquez a le secret de les faire vibrer encore ; de dire mille choses dans une langue exténuée qui a consumé les peintures d'Espagne, d'Angleterre, de Hollande, d'Italie et du Japon. Et avec Manet tous nos peintres ont inventé, inventent encore mille façons de poser le problème de la peinture.

De même, depuis Debussy, Duparc et Fauré, nos musiciens. La musique française n'a pas son assise dans les élans de l'instinct, dans les perennes furies de la barbarie, dans le ventre de Dionysos ; elle n'est pas cosmique, mais suprêmement et simplement civilisée. Elle a fleuri sur trois siècles de musique dont elle exprime l'essence. Elle est musique de la musique, musique de cour.

Après tel concert où l'on avait donné le second quintette de Fauré, un critique étranger, spécialiste de Schoenberg, feuilletant nerveusement la partition devant un bock et trente-six oreilles impatientes du jugement: « Dieu de Dieu, s'exclamait-il, de quoi est-ce fait ? » Ce familier d'un très grand artiste, pionnier de son art, ne voyait pas que Fauré avait renouvelé la mélodie, l'harmonie et l'ajustement des timbres, si difficile en ce genre d'orchestre, en utilisant avec une pleine et claire science tous les renouvellements de l'élément sensible de la musique accomplis en ces derniers cinquante ans. Ce n'était pas la mélodie ou l'usage du piano et des cordes qui « étaient de partout et cependant nouveaux », c'était quelque chose de plus insaisissable, une espèce de sensibilité à la mathématique, à des formules de combinaion, une chimie.

C'est par une analyse infinitésimale de la matière de l'art que nos maîtres sont parvenus à distiller encore tant de gouttes d'une essence raréfiée par tant de siècles de raffinement. Le peintre, le musicien, le poète n'ont plus seulement médité sur leur matière, mais sur l'élément de cette matière, sur le pigment coloré, sur la voyelle, le tour, le demi-tour et le quart de tour, sur le timbre, si mystérieux, à la fois élément le plus matériel et le plus animé de la musique.

Un pauvre homme qui, je crois, s'appelait Ritter, proclamait vers 1905, la « bassesse » de Manet, la

« laideur » du Bon Bock. Que ce fut merveilleusement peint ne rachetait pas à ses yeux, la trivialité du buveur ! Que disait-il de l'Olympia ? du Facteur de Van Gogh ?

En vérité ces œuvres appellent le silence et c'est le silence qui régnait devant elles à Venise. Elles n'ont plus rien à dire qu'elles-mêmes ; elles nous imposent de nous délecter à l'indicible.

Cette chimie de Mallarmé, de Fauré, de Manet opère en nous une transformation alchimique ; le mystère n'est plus dans le « rendu » de la passion de Ste Cécile, dans le « rendu » de la vertu, de la mélancolie d'Atala, mais en nous-mêmes. La sensation organisée par ces artistes est si aiguë et si intense qu'elle force, qu'elle fend, divise et ouvre nos sens, leur arrache l'émerveillement de l'invu, de l'inouï, de l'inarticulé, émerveillement qui nous paraît cependant familier. Comme si nous découvrions un moi plus subtil, plus puissant, plus angélique. Ainsi sont reculées les bornes de notre sensibilité, de nos catégories. C'est à cette échelle microcosmique que le nombre de nos valeurs, c'est-à-dire le monde, est renouvelé.

Cet art pur, cet art absolu, n'est pourtant pas clos sur lui-même, il n'est pas une sphère impénétrable, ni je ne sais quel suc mort, glacé, « impénétrant ». Il agit puissamment sur nous. D'abord, cette discipline si mondaine nous sort du monde ; surtout cette offrande vient au-devant d'un désir caché, désir de pureté, de profondeur, d'intense épuisement de notre substance. Le charme de ce rose et noir, du jaune et du bleu de Van Gogh, la jouissance d'une dissonance musicale, l'égarement dans la vibration de deux voyelles contiguës, ne sont pas jeux de blasés. Bien plus que l'immensité du tableau soviétique ou le luxe fabuleux d'un Richard Strauss, la réduction extrême à quelques taches, à quelques intervalles, à quelques syllabes choisis, médités, pesés, nous ouvre notre monde, nous fait franchir comme les verts piliers de l'absinthe, le seuil d'un monde singulièrement élémentaire, puissant, fondamental où ce qui est ici-bas divisé, matière et esprit, se trouve confondu.

Tout parait grossier après une telle magie, après qu'on a senti ce « coup de main » ouvrir de telles perspectives, cette parfaite torpille nous pénétrer et se décharger, destructice et purifiante.

Certes, les trouvailles de tels artistes ne retiendront jamais les foules ; mais c'est assez si elles provoquent chez tel homme, chez telle femme, quelque part en Europe, l'imperceptible tressaillement ravi qui arrête et invite à découvrir d'autres merveilles. Notre art a déjà cristallisé l'Europe autour de ces quelques élites éparses.

La force nous manque en tout, la force et le génie de la force, alors que le génie de la forme est, chez nous, commun. Nous ne sommes pas le pays de ce qu'on appelle. par abus des mythes, des idées-forces, mais celui des idées-formes, des belles idéologies. Comme on comprend l'impuissance de Valéry à concevoir la métaphysique autrement que comme poème ou peinture !

Convient-il de parler au présent ? L'art des « vingt dernières années » mérite-t-il la même dévotion ? Oui, si j'en jugeais par l'enthousiasme de Diego Valori qui ne cessait de proclamer notre pavillon le plus brillant comme toujours et d'admirer que la contiguïté de Manet ne tuat pas Segonzac ou Bonnard.

Et à eux aussi, il fallait revenir comme à quelques unes des clefs qui ouvraient l'art contemporain de l'Europe. Quelques-unes des clefs car je ne sais par quel scrupule, nos artistes métaphysiciens, cubistes et surréalistes ne figuraient pas à la Biennale. Ils n'eussent pourtant pas étonné dans la suite de notre art.

Ils sont, en effet, restés dans la ligne de nos peintres « hommes du monde » ; ils en ont explicité la tendance la plus profonde ; ils ont avoué l'intention la plus secrète de leur pureté : l'absolu. Cet absolu, ils l'ont libéré de son enveloppe, de son prétexte asservi au temps et au lieu, ils ont voulu franchir le cercle de l'apparence en déconcertant leur perception et leur raison discursive.

La métaphysique, en lente ascension dans l'âme des peintres depuis Delacroix, a émergé avec eux dans l'esprit. Mais, ce faisant, ils ont fait à leur peinture un sort inattendu.

Présents à cette Biennale, ils eurent en effet montré comment la pureté devenue consciente, terme de volonté, objet de recherche, idole de secte, se perd dans l'impureté. L'art des cubistes et des surréalistes les plus prévenus contre le discours, est cependant devenu Discours. Aux côtés de Manet ils eussent avoué qu'ils

ne se trouvaient plus, à force de le chercher, devant l'élément pur, mais devant un problème qui ne se posait plus en termes de peinture, mais en mots : « Qu'est-ce que la Peinture ? »

La dévotion silencieuse faisait place, devant leurs émules étrangers, à la Dispute.

Impasse métaphysique commune aux autres arts et à la science par excellence, la Physique. Chaque discipline ne se suffit plus, n'apaise plus une certaine angoisse de ses disciples, angoisse intellectuelle et non plus sensitive. Elle naît de la pratique d'une mathématique ultime, d'une sorte de réflexion sur la combinaison, de la conscience devenue son propre objet et se dévorant. Rien de plus clair à cet égard que la Physique où la Relation d'Incertitude reconduit à Montaigne.

La musique de Stravinsky est la question de la Musique ; la comédie de Pirandello, la question du Caractère, c'est-à-dire de la Comédie ; l'Electre de Giraudoux, la question de la Pureté, c'est-à-dire de la Tragédie.

Il n'est rien qui n'appelle la couronne d'un discours sur son essence, et même sur son existence.

Venise me semblait être devenue la ville d'Hamlet, l'Elseneur de l'Art européen : « Etre ou ne pas être ? » me demandais-je, incarnant tour à tour le Peintre, le Musicien, le Poète. Par habitude j'attendais une réponse, une réponse de Paris.

Hors des palais, le Jardin avait sa respiration du soir et le crépuscule souillait de gloire la Giudecca et l'artère saignante du Grand Canal. Reconduit à moi-même je trébuchais violemment sur l'Impur de l'heure et l'Impur des paludes. Des barques de frais légumes arrivaient, les fritures empuantaient les calli, une marmaille gluante, à peine distincte de la fange, des eaux huileuses et des épluchures, gênait ma marche.

Le gondolier qui m'accueillit était las, aux carrefours son appel avait l'accent amer. Je songeai à Rimbaud, revenant des Florides chez les frères humains et proposant au poète la Clef de la Charité.

J'imaginai cette Clef française tombant au milieu de l'Assemblée des peintres, comme le feu céleste, le jour de la Pentecôte et leur faisant soudain parler à tous la même langue.

Louis Blanchard.

Chroniques

PRESENCE DE SCEVE (1)

Maurice Scève fut reconnu de son vivant et glorifié par ses pairs, puis on l'oublia pendant trois siècles. Rechercher pourquoi nécessiterait une longue étude où le destin de la poésie française serait pesé : Thierry Maulnier l'a esquissée dans l'Introduction à son Anthologie. L'existence du fait Ronsard y fut sans doute pour beaucoup, car il est indéniable que le Vendômois sut admirablement organiser sa publicité et celle de son école, indéniable aussi qu'il a attiré la lumière parce qu'il a donné de l'air à la poésie. Sa langue, d'autre part, est tellement plus proche de la nôtre que celle de Scève, qui pourtant le précède de peu, que celui-ci prend l'apparence d'une fin, de l'aboutissement suprême de la poésie amoureuse et métaphysique du moyen-âge et le confluent — à Lyon, lieu prédestiné — de la poésie d'Oc, et de celle d'Ile de France qui va de Guillaume de Lorris à Guillaume Crêtin. Un grand silence. Il n'y a pas eu, à proprement parler, de tradition scévienne ,et il a fallu pour que Scève revive et trouve, si j'ose dire, sa raison d'être historique, que son double surgisse

Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers

Mallarmé est la justification de Scève. C'est parce que nous avons intégré à notre sensibilité l'expérience mallarméenne, que nous pouvons supporter l'extraordinaire rigueur et la froidure brûlante de *Délie*.

Voyant soudain rougir la blanche neige...

---

(1) *XII Dizains de Maurice Scève, poète lyonnois*, choisis et illustrés par *Raymond Gid* (Marrimpouey jeune à Pau).

Un grand silence. Il le fallait, à ce regard d'une éblouissante fixité ; il fallait trois siècles d'ombre à ces litanies de la connaissance, pour qu'elles ressurgissent, immaculées. Mais il est temps d'exposer les colonnes au soleil.

D'ailleurs Scève, glorieux, est en passe de devenir célèbre. Valéry Larbaud l'a exalté, il figure dans toutes les anthologies. La jeune poésie l'interroge et le place au rang de ses maîtres. Et voici qu'on rend à *Délie* un magnifique hommage. Je veux parler des *XII Dizains* que Raymond Gid a choisis, réunis dans un ensemble typographique proche de la perfection et commentés par douze dessins, douze épures graphiques mystérieuses et belles, qui gardent du poème l'éclat de nuit et de cristal. J'avoue que c'est ce livre qui m'a incité à parler de Scève et qui me permet de le faire, car j'ai l'impression qu'il nous restitue sa présence. *Que ce beau monument l'enferme tout entier !* Le choix de Raymond Gid dénote par lui-même une compréhension profonde de l'œuvre : une de ces intelligences fortifiées par l'amour. Il n'aurait pu être opéré avec plus de tact, ni plus de rigueur. *Délie* reste : ni dénaturée, ni mutilée. Et l'entreprise était difficile, car c'est une œuvre à la fois monotone et diverse, dont l'évidente unité risque d'être absorbée dans la perfection de chacune de ses parties.

Quatre cent quarante neuf dizains décasyllabiques qui se succèdent sans la moindre dissonance, sans qu'aucune fissure vienne ébranler cet édifice ; sans vide, sans air, on serait presque tenté de dire sans lumière (autre qu'intérieure, bien entendu), sans que la nécessité implacable de leur déroulement soit abolie une fois. L'œuvre est close. Elle respire par elle-même et dans elle-même. Elle risque de ne pas être entendue si l'on n'écoute pas attentivement les battements d'un cœur humain qu'elle enferme et qu'elle délivre en même temps.

On sait que Scève rencontra, en 1536, et aima Pernette qui épousa par la suite un sieur du Guillet. Sans doute en fut-il aimé aussi, car elle l'assure dans ses vers, et leur amour débuta probablement par de doctes entretiens où la jeune femme écoutait le maître avec ravissement, « amitié pure, fondée d'une part sur la tendresse et de l'autre sur l'admiration et la *libido sciendi*, si fréquente chez les Dames de la Renaissance ». (1)

Scève du moins fut bientôt atteint doulcureusement. L'image de la plus haute Vertu quitta les rives de l'amour courtois où le poète jouait encore entre sa Dame et un jeune Archer un peu

(1) Bertrand Guégnan. Œuvres poétiques de Maurice Scève. Librairie Garnier 1927, P. XXV à XXVII.

anacréontique (1), pour aborder celles où l'on ressent « douleur parfaite ».

Mes larmes donc n'ont-elles peu estaindre
Mon feu, ou lui mes grands pleurs dessécher ?
Non : mais me font, sans l'un l'autre empêcher
Comme bois vert, brûler, pleurer et plaindre.

Il aborde alors au rivage de la solitude. Il traverse les plaines arides de l'attente où « son espérance est à non espérer » ; il poursuit l'image bien aimée comme le cerf. Que l'aube éteigne « estoilles à foison », ou que vienne la nuit apportant à chacun le repos, lui excepté ; que la lune éclaire le cours de la « Saône lente » ou brille au-dessus du Mont Fourvière , la lune dont il espère sauvegarde puisqu'il s'est placé sous son égide, déesse chaste : Hécate, Diane, Délie (2), le temps s'écoule sans que son tourment s'apaise. Car il souffre, il souffre vraiment et dans sa chair. Il aime comme un homme dont l'angoisse est si forte qu'elle abolira le temps.

O ans, ô moys, semaines, jours et heures,
O intervalle, ô minute, ô moment,
Qui consumez les durtez, voire seures,
Sans que l'on puisse appercevoir comment,
Ne sentez-vous, que ce mien doux tourment
Vous use en moy, et vos forces deçoit ?

Je vois sa marche d'homme courbé et triste (il était malingre et plutôt laid, peut-être difforme), ses perpétuelles promenades au bord de l'une des deux rivières, ses longues stations au confluent pendant que le brouillard qui monte dessine toujours la

---

(1) *Délie*. Dizains 8. 63, 67. 89. 226, etc... Tous ces poèmes sont d'ailleurs exquis.

(2) *Comme Hecate tu me feras errer*
Et vif, et mort cent ans parmy les Umbres :
Comme Diane au Ciel me resserrer,
D'où descendis en ces mortelz encombres :
Comme regnante aux infernalles umbres
Amoindriras, ou accroîtras mes peines.
Mais comme Lune infuse dans mes veines
Celle tu fus, es, et seras DELIE
Qu'Amour a joinct à mes pensées vaines
Si fort, que Mort jamais ne l'en deslie.

(D. 22)

même image. Son regard perdu : celui d'un amant malheureux qui tire une sorte de délectation morose de sa peine et se châtie par la vision de l'aimée heureuse dans les bras de son époux.

Seul avec moy, elle avec sa partie :
Moy en ma peine, elle en sa molle couche,
Couvert d'ennuy je me voultre en l'Ortie,
Et elle nue entre ses bras se couche.
Hà (luy indigne) il la tient, il la touche :
Elle le souffre...

Ainsi, à la base de *Délie* nous trouvons un amour admirable. Mais il fut de la nature de celui qui agite le cœur de tous les hommes. La passion, toujours teintée de romanesque, de l'homme mûr non séducteur, pour une jeune femme. L'amour du maître pour son élève. Pernette était d'ailleurs charmante avec ses « cheveux d'or annelez et errants ». Elle était jeune, peut-être imprudente, car la médisance ne l'épargna pas. En tout cas, on a l'impression que, malgré son attachement réel au poète, elle était restée sur l'autre rive. On ne saurait faire de leur couple un couple de légende comme de Béatrice et Dante. On se demande même si le couple fut formé, car l'amour de Pernette reste imprécis et comme en deçà de celui qui lui est voué. Scève est seul avec le sien. S'il le considère, il se rencontre avec lui-même et c'est peut-être pour tenter de l'appréhender et de le retenir, qu'il l'a si bien situé dans l'espace et dans le temps. On dirait qu'il veut le fixer à un mur. Nul journal intime n'est plus précis que *Délie*. Le poème est daté. De nombreux dizains, en effet, sont des allusions très nettes à des événements de l'époque, presque les relations de ces événements (1). Et c'est à Lyon, non ailleurs, que Scève et Pernette se rencontrent, sur les bords de la Saône et du Rhône que le poète unit en de mystiques épousailles et qui sont le symbole des amants. Mais le corps de Délie est la chair d'une femme réelle. Scève a pris soin de nous avertir à maintes reprises qu'il s'agit bien de son aventure personnelle. Le départ du poème est anecdotique. Celui-ci prend ses racines dans la vie quotidienne. Les deux amants se promènent en bateau, vont voir pêcher l'alose. Pernette s'absente et revient, elle se refuse et se promet, elle cède un baiser. Nous connaissons ses objets familiers, son miroir, ses gants. Rien d'allégorique, là-dedans : *Délie* est le Journal d'un amour.

Cet assujettissement au concret, ce souci de ne pas perdre

---

(1) Dizaines 19, 20, 21, 53 à 55, 85, etc...

contact avec le réel de tous les jours et de se consacrer à l'examen d'une expérience vécue, ne doivent pas être perdus de vue au moment où l'on assiste à la plus étonnante tentative de transmutation poétique qu'il nous ait été donné de constater, à laquelle ils servent de tremplin. Il faut recréer le corps de Délie. Délie, c'est Pernette, bien entendu, et nous avons vu combien l'hypothèse d'une allégorie serait absurde. (Dès la fin du XVI[e] siècle, cependant, un des premiers commentateurs de Scève, La Croix du Maine, faisait de Délie l'anagramme de L'Idée : il se trompait au départ (1). Peut-être pas à l'arrivée) Etant Pernette, c'est l'image de Pernette contemplée par Scève, et, pour que cette image subsiste, le dire de cette contemplation. Mais c'est aussi Scève contemplant Pernette, c'est-à-dre son amour ; donc Scève se contemplant lui-même, s'interrogeant lui-même, jusqu'à s'immoler, dans cette contemplation passionnée. Chaque dizain est à la fois miroir et regard dans le miroir. Sous les coups répétés du poème, Pernette recule, perd peu à peu ses attributs de femme vivante et devient symbole ou abstraction, alors qu'en même temps, son symbole sort de la nuit abstraite et devient lui, une présence réelle. Délie surgit hors du cadre et s'avance. L'âme a pris corps. La chair s'est idéalisée et l'Idée s'est revêtue de chair. Un bond prodigieux, au cours duquel nous avons traversé des espaces vides. *Délie* est le premier, peut-être le plus magnifique exemple de re-création de l'objet par l'instrument du poème qui s'identifie à lui. Pour créer l'objet, il faut d'abord l'abolir, comme il faut mourir pour vivre. Pernette abolie, la naissance de Délie renouvelle le mythe du Phénix.

Dante emprunte chaleur et joie à Béatrice qui le prend par la main et le tire à elle dans son ascension, tandis que Scève est obligé de tirer à lui son amour, afin de le connaître pour trouver ensuite le repos dans son sein.

Mais bien me soit, Dame, pour tumbe humide
(Si digne en suis) ton sein délicieux.
Car si vivant sur Terre, et soubz les Cieulx,
Tu m'as toujours este guerre implacable,
Après la mort en ce lieu précieux
Tu me seras, du moins, paix amyable.

C'est en ce sens qu'on peut l'appeler le poète de la Connais-

(1) Le Dictionnaire de la Fable nous apprend que Délie était un des surnoms de Diane, près de l'île de Délos, où elle naquit.

sance, car au bout de son voyage sans compagne, non seulement celle-ci, ayant acquis un corps nouveau (un *corps glorieux*, dirait Léon Gabriel Gros), lui tient la main « pour la vie immortelle », mais encore lui, touche à la certitude de sa propre transfiguration.

Il sait qu'il devient dieu.

Car sa vertu par voye périlleuse
Me penetrant l'Ame jusqu'au milieu
Me fait sentir celle herbe merveilleuse
Qui de Glaucus ja me transforme en Dieu.

Scève est seul. Pour s'évader de cette solitude, il n'a qu'un moyen : s'y parfaire. Il faut qu'il plonge en elle, qu'il s'y perde et qu'il y meure. Déjà, alors même qu'il s'agit encore de Pernette, il triomphe de son rival heureux parce que, lui dit-il :

Tu ne sens point sa flamme dommageable
Qui jour et nuit, sans la toucher me rend
Heureusement pour elle misérable.

Dans la douleur de l'insatisfaction, la connaissance qu'il en a suffit à la sublimer.

Fais seulement, Dame, que de tes yeux
Me soient toujours toutes nuisances lentes.
Lors vous, Nuisantz, Dieux des umbres silentes,
(Me préservant elle d'adversite)
Ne m'osterez par forces violentes
Non un Iota de ma félicite.

C'est pourquoi il ne cesse de contempler sa propre face, « angoisse à quiconque la voit ». Ce n'est pas par complaisance. Sa plainte, qui ne s'adresse pas à nous, n'a rien de la plainte romantique et ne tend pas à cette vague dissolution humide, au terme de laquelle l'homme se résout en ses seuls éléments de faiblesse et s'abîme dans un grand sommeil enfantin, bercé dans les bras d'une géante molle. Sa plainte est la voix d'un travail, c'est la corde unique qui vibre au vent de l'effort, le son qui se dépasse monotonement. On est presque gêné par cette tension perpétuelle, cette redoutable fixité. Scève s'efforce à se ressusciter.

Dans *Microcosme*, postérieur à Délie (1), et qui est, lui

---

(1) Rappelons, pour situer l'œuvre, que Scève naquit vers 1504. *Délie* parut en 1544 et *Microcosme* en 1562. Les *Bla-*

aussi, une tentative de connaissance, mais du monde extérieur, il entrevoit que l'homme est comme une projection de l'action divine.

Ne vois-tu, ô Adam, que ton dieu se dispose
A travailler en toy comme en soy il repose.

Adam, après avoir été atteint deux fois par la mort : d'abord par la mort spirituelle qui l'a éloigné du Paradis, puis par la mort d'Abel, reprend contact avec sa propre vie et connaît l'Adam futur, qui est lui-même, dans la vision prophétique d'une humanité arrachant peu à peu la connaissance à Dieu et s'immortalisant elle-même en même temps qu'elle s'empare du monde : car c'est parce que l'homme est soumis à la mort qu'il perpétue sa vie et qu'il atteindra à la vie spirituelle.

Cependant ceste vie en ton corps palpitante
Incessamment se meurt sa fin précipitante.
Comme en terre le grain ne cesse de pourrir,
Toy en terre vivant ne cesses de mourir.
Luy en se pourrissant va vegetant sa plante,
Qui par sa mort renaist plus bellement plaisante,
Ton corps, semence aux tiens, se meurt premier ici
De travail consumé, d'ennuy, peine et souci,
Pour mieux se préparer sous terre à pourriture,
Ou mimangé des vers leur sera pour pasture.
Puis ensemble fusés, et en cendre réduits,
Eux de toy séparés, et à néant conduits,
Ta poussière reprise en corps purifié
Se voira glorieuse, et luy glorifié.
Ainsi à Mort vivant tu te meurs à la Vie...

Mais le Microcosme, grand poème théologique, est, malgré d'admirables passages, alourdi par son propre dessein qui est, en somme, de dresser l'inventaire de toutes les conquêtes faites par Adam en vue de retrouver Dieu. De sorte qu'on est fréquemment en présence d'un fatras plus intéressant pour l'érudit que nécessaire au poète et que son hermétisme provient davantage de son appareil pédantesque que de son contact avec le mystère. Néanmoins, il reste une très grande tentative de poésie prométhéenne. Pour nous, nous y verrons surtout la confirmation

---

sons et *Arion* sont de 1536, *Saulsaye* de 1547. On ignore la date exacte de sa mort. B. Guégan suppose qu'il fut une des victimes de la grande peste de Lyon de 1564. Il était riche et un des notables de Lyon.

et l'extension du thème de *Délie*, qui est celui de la Mort vivante : thème qui nous paraît être le noyau de la poésie scévienne.

Alors qu'Adam entasse découvertes sur découvertes et monte péniblement de siècle en siècle, de doctrine en doctrine, de science en science — pour finalement aboutir à quoi ? Je vous le demande... — le poète ou l'amant (car désormais ils sont confondus) l'a devancé et contemple la terrible Image.

Que deviendroys-je en la voyant lors vive ?
Certainement je tomberois en cendre.

L'amant meurt sans cesse, dans l'attente ou dans la joie de l'acte, comme le poète est tué par le poème. Mais déjà l'objet aimé est immortel. Il faut, avant tout, que Délie soit déesse, de même que sa représentation verbale doit être parfaite. Ainsi, elle se reposera dans sa perfection tandis que le poète œuvrera en elle afin d'obtenir la récompense suprême, celle de s'unir, dans l'éternité, à son corps glorifié. Il ne s'agit pas d'une divinité métaphorique. L'amant a besoin, pour se sauver, de donner l'immortalité à sa maîtresse, comme le poète à son poème. Je dis bien pour se sauver, c'est-à-dire pour renaître, parce qu'ils sont morts en eux et qu'ils se sont confondus avec eux.

En toy je vis, où que tu sois absente :
En moy je meurs, où que je sois present.
Tant loing sois-tu, tousjours tu es presente
Pour près que soye, encores suis-je absent.
Et si nature oultragée se sent
De me veoir vivre en toy trop plus, qu'en moy :
Le hault povoir, qui ouvrant sans esmoy,
Infuse l'ame ence mien corps passible,
Là prevoyant sans son essence en soy,
En toy l'estend, comme en son plus possible.

Transfiguration de la mort parce qu'elle transfigure l'objet périssable de notre amour en figure essentielle, *Délie* est une perpétuelle résurrection. C'est une perpétuelle présence qui renait d'être détruite. C'est le bateau que le naufrage redresse, la flamme que les larmes attisent, que la glace réchauffe. La vie que la mort rend vivante. *Ainsi je meurs doucement sans mourir*, s'écrie Scève. Sa poésie, retournant par avance le dire d'Eluard, est un Ne pas Mourir de Mourir.

Et l'amour est au monde pour l'oubli du monde,

nous dit Eluard. Pour Scève l'oubli du monde est pour que l'amour soit au monde (1).

Il suffit pour cela de rester immobile.

Ainsi aboutit-on à l'extase et tout commentaire devient alors superflu. Il faut laisser agir cette poésie qui brûle et qui glace, combinaison de flamme et de neige, de source et de soleil d'où le hasard est banni, sauf le hasard foudroyant que nul poète n'abolira tant que la poésie restera une tentative d'expression humaine. Le nombre de dizains de Délie proprement extasiés est surprenant.

Tu m'es le Cedre encontre le venin
De ce serpent en moy continuel,
Comme ton œil cruellement benin
Me vivifie au feu perpétuel,
Alors qu'Amour par effet mutuel
T'ouvre la bouche, et en tire à voix plaine
Celle doulceur celestement humaine,
Qui m'est souvent, peu moins, que rigoureuse,
Dont spire (o Dieux) trop plus suave alaine, ...
Que n'est Zephire en l'Arabie heureuse.

Nécessité absolue. Autonomie parfaite. Le poème est détaché de tout ce que n'est pas lui et c'est pour cela, parce qu'il est l'objet, le beau corps indestructible, qu'il se laisse appréhender et qu'il procure enfin, l'apaisement.

Le poème est l'objet aimé. La poésie-objet est un érotisme. Telle est je crois, en fin de compte, la leçon de ce maître exemplaire. C'est aussi la leçon de Mallarmé. Telle fut, sans doute, la leçon des poètes d'Oc et aussi celle des grands Précieux. La poésie de Baudelaire fut une érotologie, comme l'est aujourd'hui, celle d'Eluard. Scève n'est donc pas une exception. Il s'inscrit, au contraire, dans la grande courbe de la poésie autonome. Mieux que tout autre, il nous permet d'affirmer que la poésie ne saurait vivre qu'en fonction d'elle-même puisque disant cela, nous l'identifions à l'amour.

On se presse toujours trop de parler de ce qu'on aime. Qu'on pardonne à ces quelques notes ce qu'elles ont d'incomplet, leur ton hâtif. Elles n'ont voulu être qu'une guirlande vite posée sur

---

(1) Une recherche de ce qu'il y a de scévien dans Eluard serait sans doute intéressante. D'ailleurs en intitulant *Blason* son poème le plus récemment paru, E. paraît avouer une influence probable ; en tout cas, rendre hommage à M. S.

le mausolée que Raymond Gid a construit pour *Délie*, avec un soin pieux. Je pense que d'autres fleurs, plus lourdes, se répandront sur le marbre.

Les sèches fleurs en leur odeur vivront.

Jean TORTEL.

LA POESIE

TOMBEAU D'ORPHEE, par *Pierre Emmanuel* (Poésie 41)

La parution de *Tombeau d'Orphée* était impatiemment attendue par le public restreint mais fidèle qui suit de près les manifestations de la poésie vivante. Les textes d'Emmanuel parus en diverses revues, notamment en celle-ci, avaient suscité un vif intérêt tant en raison de leur valeur propre que des ambitions dont ils témoignaient. Bien que nourri d'influences, dont quelques-unes sont d'ailleurs aussi voulues qu'évidentes, l'art de Pierre Emmanuel s'impose à l'attention de quiconque attend d'une œuvre en vers autre chose qu'un jeu verbal ou l'assertion plus ou moins sincère, plus ou moins pathétique d'une expérience personnelle. Bien que certains thèmes de *Tombeau d'Orphée*, et plus précisément l'atmosphère sexuelle, évoquent dans la façon de traiter un mythe traditionnel l'imagerie de Salvador Dali sur la métamorphose de Narcisse, il ne paraît point qu'Emmanuel doive grand'chose à la discipline surréaliste. Il a ceci de commun avec ses pairs en poésie, La Tour du Pin et Jean Cayrol, d'avoir dépassé certains interdits de l'avant-garde de naguère.

Les problèmes de l'expression ou de l'éducation de la sensibilité, au fond essentiels sous tout l'appareil dialectique de Breton, ne se posent guère pour les jeunes poètes. Ils s'engagent dans l'œuvre presque sans arrière-pensée et un certain académisme ne les inquiète plus, sûrs qu'ils sont de le dépasser. De là cette renaissance des mythes qui s'est manifestée depuis une dizaine d'années et qui replace dans l'actualité les thèmes essentiels de la pensée occidentale.

Ce n'est pas un des moindres paradoxes de notre époque bouleversée que de voir ressurgir les images souveraines dont s'enchantèrent nos peuples en leur jeunesse, de sorte que l'histoire de nos passions intellectuelles se traduit en des cycles de poèmes et de proses dont la génération qui nous précéda ne goûtait plus que le pittoresque. Si Paul Valéry repensant la légende de Narcisse fut, avec Jean Royère, une exception en son temps, c'est à

une règle non formulée mais impérieuse que semblent avoir obéi d'instinct des esprits aussi divers que La Tour du Pin rénovant le cycles des légendes arthuriennes, René Nelli reprenant le thème cathare du *Tiers Amour* et l'illustrant par le mythe narcissien, Gaston Baissette, Taladoire, Fuzellier rajeunissant les thèmes mincéens, enfin Jean Cayrol et Pierre Emmanuel recréant le mythe d'Orphée et d'Eurydice. Des observateurs superficiels seraient tentés de voir dans un tel mouvement un retour à la littérature traditionnelle. Ce n'est là qu'une apparence, chaque époque interprétant les mythes en raison de ses propres besoins.

Tous les thèmes que nous évoquons à propos de *Tombeau d'Orphée*, une étude méthodique nous permettrait de les retrouver dans les diverses périodes de notre poésie depuis le XVI[e] siècle. Une telle étude nous montrerait que les écrivains de la Pléïade par exemple appréciaient ces légendes dans la mesure où elles leur fournissaient des thèmes plastiques ou picturaux. Il faut convenir que cette appréciation des mythes tenues pour thèmes à rêveries sensuelles voire érotiques est au fond la plus répandue. On la trouve chez les poètes galants du XVIII[e] siècle comme dans les œuvres nées du Symbolisme, qu'il s'agisse d'Henri de Régnier ou de ceux que l'on appela si improprement les néo-classiques. Le plus étrange, surtout en ce qui concerne le thème orphique, est qu'elle a de grandes chances d'être conforme à l'interprétation latine, l'Ovide des *Métamorphoses* étant le type même sinon du poëte galant, du moins de l'artiste sensuel.

Il est à noter que notre école dite classique de 1660, nourrie de littératures anciennes, s'est moins inspirées de mythes que de récits historiques. Plutarque et Tacite ont eu sur nos écrivains une influence singulièrement plus profonde que celle des mythes. Racine qui, au travers des tragiques grecs et surtout dans *Phèdre* devina le sens des légendes, en dégagea uniquement la leçon morale ou psychologique. Seuls en effet les problèmes de l'homme vivant en société pouvaient intéresser une période où la France était parvenue à la plénitude de sa conscience. Le drame de l'homme en tant que personne s'il se posait avec sa perpétuelle acuité, comme en témoignent Pascal et les mystiques, trouvait sa solution dans une foi chrétienne intensément vécue et la Poésie, si hautes que soient ses intentions, admettait qu'il lui fallait demeurer dans les limites du profane.

Il a fallu l'action critique et dissolvante du siècle suivant pour que l'homme dans le temps où il s'est cru maître des lumières se rende enfin compte de sa misère et de sa solitude. Le Romantisme n'a pas été autre chose que le sentiment de la faillite de

la raison, qu'un effort désespéré pour recréer et revivre les grands thèmes religieux. Blake et Chateaubriand ont ainsi repensé la Bible et les Evangiles comme Shelley recréait Prométhée ou Hölderlin, sans doute le plus grand des poètes, les éblouissants mythes grecs. Si nous voyons refleurir dans la jeune poésie française quelques-uns d'entre eux et si nous les voyons si tardivement refleurir c'est que le XIXe siècle français, fidèle en ce sens à la tradition classique, n'a dégagé des mythes et des créations de l'imagination poétique en général que l'élément moral, didactique ou banalement pittoresque. De Rimbaud au Surréalisme se sont élaborées les méthodes de la connaissance poétique et si la Poésie a été trop souvent ésotérique, inaccessible aux non initiés, c'est que chacun créait ses propres mythes, ne proposait plus au lecteur des thèmes et des images si universellement reçus que celui-ci grâce à cette trame commune y puisse suivre les variations que leur fait subir un poète.

« La clef de cette parade sauvage » était perdue alors que grâce aux mythes-clefs la « parade » éminemment civilisée des grands poètes d'autrefois pouvait être suivie et porter fruits, des leçons de morale sociale au temps des classiques, des trésors de vision depuis les Romantiques ou de renouvellement spirituel. Le retour aux mythes tel qu'il se manifeste dans la jeune poésie peut donc être le signe avant-coureur d'une littérature « qui oserait dire son nom », d'un lyrisme où le lecteur retrouverait les thèmes communs à la culture occidentale. Ainsi la nouvelle Poésie française réaliserait son ambition qui, du point de vue de l'histoire me parait être d'adapter à nos lettres les démarches du Romantisme anglo-allemand.

C'est, me semble-t-il, à la lumière de ces considérations qu'il faut envisager une œuvre aussi discutable et importante que *Tombeau d'Orphée*. Quel que soit le jugement que l'on puisse porter sur les œuvres d'Emmanuel, et de quelques autres poètes, on doit à priori leur reconnaître une valeur *d'événement* dans l'évolution de la poésie. Un certain caractère insolite consacre donc le droit qu'ils ont à l'attention des lettrés.

Le mythe tel que le conçoit Pierre Emmanuel trouve son origine dans l'Inconscient, dans l'inconscient du poète certes, mais la nature du poète en tant que nature humaine, est une portion, une émanation de la nature commune. L' « Insensé qui croit que je ne suis pas toi » de Hugo doit prendre ici toute sa valeur. Pour saisir les intentions d'Emmanuel il faut se reporter au texte *Inconscient, spiritualité et catastrophe* que Pierre-Jean Jouve plaça en guise de préface à son recueil *Sueur de sang*. Jamais n'a été aussi clairement précisée la tâche des poètes qui

est de mettre au jour les mythes collectifs, de les douer d'une existence concrète. « Dans son expérience actuelle, écrivait Jouve, la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au *symbole*, non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel. C'est comme une matière qui dégage ses puissances. Et par le mode de sensibilité qui procède de la phrase au vers et du mot utilitaire au mot magique, la recherche de la forme adéquate devient inséparable de la recherche du fond. Que la Poésie s'avance donc « dans l'absurde » comme ils disent ! » Pour Jouve comme pour Emmanuel cette entreprise purement psychologique pour un observateur spirituel est d'ailleurs la seule façon pour le poète d'être présent au drame collectif. Il importe de le souligner, trop de journalistes et de pseudo-lettrés reprochent à la nouvelle poésie ses prétendus itinéraires de fuite. Qu'ils relisent le texte capital de Jouve : « La catastrophe la pire de la civilisation est à cette heure possible parce qu'elle se tient dans l'homme, mystérieusement agissante, rationalisée, enfin d'autant plus menaçante que l'homme sait qu'elle répond à une pulsion de la mort déposée en lui... Il n'y a pas à prouver que le créateur des valeurs de la vie (le poète) doit être contre la catastrophe ; *ce que le poëte a fait avec l'instinct de la mort est le contraire de ce que la catastrophe veut faire ; en un sens la Poésie c'est la vie même du grand Eros morte et par là survivante... La Poésie est un véhicule intérieur de l'amour*. Nous devons donc, poëte, produire cette « sueur de sang » qu'est l'élévation à des substances si profondes ou si élevées qui dérivent de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine ». La pensée d'Emmanuel dans *Tombeau d'Orphée*, me paraît réaliser les fins que Jouve propose à l'activité poétique. Il s'agit d'un lyrisme mystique, non dans le sens d'analogie que l'on établissait naguère entre certains textes surréalistes et les pages des mystiques, analogie qui n'était souvent que d'*écriture*, mais d'un mode de connaissance, d'un acte de création. Emmanuel lui-même, dans un article paru dans la page littéraire de *La Tunisie Française* s'élevait récemment contre l'abus que l'on avait fait du terme « mystique » à propos des œuvres de poëtes. S'il est malaisé de ne pas l'employer à l'endroit de *Tombeau d'Orphée*, il ne faut pas lui attacher sa signification totale. Emmanuel pratique plus exactement une Poésie activité de pensée, où se retrouve naturellement le fond commun de la nature humaine, mais il sait fort bien qu'il n'en livre que des reflets. Sa seule ambition, semble-t-il, est de *connaître en poëte* et de ne pas écrire *sur* des idées, ce qui serait du didactisme.

Tombeau d'Orphée répond-il toujours à la conception que nous nous sommes efforcés de définir ? Il y faut, pour s'en rendre compte, une lecture singulièrement attentive et ne point se dissimuler que de tels poèmes si ouvertement aux antipodes de la Poésie-divertissement ne se livrent qu'à des personnes déjà initiées aux thèmes dont ils traitent. Pour quiconque n'y serait point préparé, ils sont bien plutôt un sujet d'irritation que de satisfaction.

On évitera toutefois l'incompréhension si l'on saisit l'assimilation du mythe d'Orphée à l'image du Christ, assimilation qui remonte d'ailleurs à l'antiquité, et si l'on voit dans le thème d'Orphée cherchant Eurydice non plus la simple anecdote mythologique, mais le symbole de l'homme recherchant son propre salut, descendant dans l'enfer de la vie et de l'expérience pour se retrouver en Dieu. C'est ainsi que les Ménades représentent les puissances du Péché, les instincts de l'homme qui, depuis la Faute se trouvant lié à la perdition, n'est sauvé que par le sang versé, sang de ses propres épreuves ou sang du Calvaire.

Le mythe d'Orphée est d'une actualité éternelle et *Le Poëte aux Enfers* est tout naturellement Pierre Emmanuel présent à cette Europe qui a oublié le message du Christ :

il reste dans le fruit les dents de l'origine
et l'ultime soupir de Christ dans l'air futur.
L'églantine a fleuri sur la terre : c'est mai,
Dieu plante des rosiers de chair dans les batailles
et verse son printemps terrible sur les morts.
Le Nom le Nom en agonie sur les nations
Orphée prodigieux l'expire.

Emmanuel définit Eurydice ou l'Amour-connaissance par opposition aux simples « jeux » de l'amour, aux distractions passionnelles. « Orphée n'est plus » quand

Il repose
livré aux mains des furies tendres
baigné dans la langueur du cadavre et le flux
lointain de la naissance.

L'amour purement charnel qui trouve son excuse dans l'atroce sentiment de la solitude, telle est la tentation d'Orphée et de tout homme. Eurydice, en ses plaintes, reproche à Orphée de lui avoir substitué ses propres fantômes :

morte tu m'as trahie pour une proie vivante
que tu forças toute en sueur dans le glacial

hiver de ton amour !
... tout l'Enfer a fui devant l'idole informe
taillée par toi dans la future aimée qui plus jamais
hélas ! ne sera morte ni vivante
mais intacte et dans le mauvais génie sculptée
déserte en-deçà de tout nom-la Cherchée
au plus sec de la soif mystique du péché
au plus intense de l'oubli où le seul sexe
baîlle montrant les dents azurées de la Mort.

Misères de l'amour et de la connaissance tels sont les thèmes étroitement noués de ces poèmes composés comme des symphonies avec des retours, des entrelacs si subtils d'images ou d'idées que seul le charme poétique peut en assurer le lien. Le talent d'Emmanuel est d'ailleurs si achevé que ce charme souffre peu d'intermittences et supplée à la clarté. *Tombeau d'Orphée* n'est pas toujours intelligible mais pêche rarement contre la beauté. Que l'on songe à cette évocation des Ménades qui a la somptuosité de certaines tapisseries :

Vous fortes vos genoux sont d'or et votre crime
est beau ! c'est le magique orchestre des forêts
vos cuisses dans l'ardeur elles luisent cuivrées
elles ont la chaleur tendre des cataractes
ô mes filles et elles sonnent dit la Mort.

Vos cheveux sont les vins vénéneux de l'été
vos regards les degrés massifs de la colère
vos mains des aigles et vos gestes des couteaux
filles aiguës armées de jour et toutes nues
qui émondez durant l'amour les arbres mâles
qui épandez la poix dans le lait de la nuit
qui brisez la cigale émeraude de l'ombre
qui mettez nues sous vos regards criants les eaux
qui vendangez le sang dans les vignes d'air sombre
et foulez les grappes ruisselantes d'oiseaux
odeur du temps sacré vin de vos pas suaves.

De tels passages sont nombreux dans le livre d'Emmanuel. Depuis Hugo on n'avait assisté à telle débauche de mots et d'images. Ce lyrisme de la connaissance n'est plus alors qu'un lyrisme de toute beauté. Il brûle, il éblouit, il n'entraîne pas l'adhésion. Il semble que les ménades aient eu jusqu'en cette œuvre raison d'Orphée.

il tombe
seul le chef tranché sort de la mer . . . .
et chante
Apollon qu'il te soit sur les eaux rouges un temple.

Ces réserves doivent être faites bien que rien ne soit négligeable dans *Tombeau d'Orphée*. On ne perd pied en ce poème que pour s'éblouir de beautés toujours renouvelées, mais il en résulte une certaine irritation et quelques fragments font alors l'effet de morceaux de bravoure. Cependant, l'art d'Emmanuel est incontestable. Que ses paysages aient parfois l'allure de décors d'opéra, d'accord, mais qui ne céderait à la séduction d'évocations aussi pures que celles-ci :

Peut-être la nudité de son amant
est-elle au nostalgique aimé celle d'un arbre
ce peuplier ! si calme et purement plaintif
qui veille, sans qu'un souffle émeuve ses pensées
un hanche belle à mourir sur le fond bleu.

Que l'on reproche à Emmanuel de se complaire dans une philosophie fumeuse, de verser dans la pire rhétorique, sans doute, mais je crois qu'il a bien quelque titre à servir la poésie de la connaissance l'auteur d'une notation de cet ordre :

Quelle hâte d'être la lame au fond des chairs
et pénétrée de douces chairs jusqu'à la pointe
où bourgeonne la Mort, de tuer ! le néant
est le prix du plaisir cruel de se connaître
et la lame ne peut se connaître qu'en tuant.

On peut reprocher à Emmanuel l'abus des images sexuelles, mettre en doute jusqu'à une sincérité où l'on ne verrait que système. Ce serait faire bon marché de poèmes aussi bouleversants que celui-ci :

Un homme regagnait les bas-fonds de sa vie
au petit jour des années grises que le sang
ne percerait jamais de ses couteaux d'aurore
hélas ! cet homme nu inconsolé vivant
courait vers le soleil impuissant : une meule
tournait en lui folle d'ennui : c'était son cœur...

Qu'un livre comme *Tombeau d'Orphée* (il s'agit de simples fragments d'un poème en cours), puisse offrir de telles raisons d'admiration et d'exaspération, c'est le signe même de l'intérêt qu'il présente. D'ores et déjà par ses ambitions légitimes ou

illusoires, par son tempérament à la fois érotique et intellectuel Pierre Emmanuel prend rang parmi les plus significatifs de nos poëtes.

Son œuvre de début qui ne péche somme toute que par excès de richesse est-elle l'aboutissement d'un mode déjà dépassé de lyrisme où l'amorce de tendances nouvelles ? Le poëte lui-même se délivrera-t-il d'influences ou de prétentions qui datent déjà pour atteindre à la transparence que l'on est en droit de souhaiter ? Son chant deviendra-t-il plus direct, son lyrisme plus organisée ? Autant de questions judicieuses et inconvenantes à la fois, car seul l'avenir y peut répondre.

Sans verser dans l'erreur trop facile qui consiste à confondre les dimensions et la grandeur d'un poème, j'estime que Pierre Emmanuel se classe aux côtés de La Tour du Pin et de Cayrol et qu'il représente avec eux un nouvel aspect de notre lyrisme, cette tendance que je définis très approximativement d'ailleurs comme un retour aux mythes ou même à l'œuvre d'art.

Qu'il soit ou non souhaitable, ce retour aux mythes consacrés ne doit pas non plus faire oublier l'effort moins spectaculaire et plus communément entrepris qui consiste à créer des mythes nouveaux et personnels. Le souci de saluer les grandes œuvres *littéraires* ne risque-t-il pas d'obnubiler chez certains critiques de jeunes revues nourris, encore qu'ils s'en défendent, de préjugés universitaires le sens d'une vérité pourtant évidente ? A savoir que depuis Rimbaud la mission traditionnelle de la Poésie est moins de créer de la beauté ou de développer même splendidement de grands thèmes, que d'apprendre au commun des hommes à vivre poétiquement.

Léon-Gabriel GROS.

LA POESIE

LORD DUVEEN, par *Ilarie Voronca* (Editions de l'Ilot).

Il existe un monde étrange, très proche, mais où l'on n'entre qu'en se détachant de soi. On ne peut pas le définir, mais il est possible de le décrire et même de le situer. L'homme de notre amour est devant lui égal à l'homme de notre désespoir. Nul effort de notre volonté ne nous approcherait, ni, du reste, ne nous éloignerait de lui.

Ce n'est pas en exploitant, mais en dominant nos tendances intellectuelles que nous donnons de la réalité à ce continent entrevu. Il faut convenir que plus ou moins consciemment, la poésie moderne a recueilli la leçon du mysticisme, toujours si studieux, si méthodique : l'espoir enténèbre la mémoire, la croyance passe outre à l'entendement. La volonté sombre dans

une sorte de désespoir rayonnant et lourd de charité.

Ainsi s'avance-t-on vers les îles : c'est un monde dont toute vie n'est que l'idée, et qui, dans nos jours est présent comme le renouveau dans l'éclat d'une saison.

Ce monde, le même pour nous tous, est le fruit de toutes les expériences possibles. A parler de lui, le langage du poète se charge d'une capacité symbolique infinie.

Dans Lord Duveen on peut remarquer combien le poète est long à s'abandonner et j'admire tous les aspects de cette lutte menée contre les éléments par un homme maître de lui et qui ne renonce pas facilement à ses conquêtes sur le noir. Il y a un inconscient de rencontre, un inconscient conquis, et ce dernier a tous les traits de la raison qu'il dut asservir.

Si, dans les premières pages de lord Duveen, les mots employés par Ilarie Voronca paraissent fort éveillés, si le poème: *Je te ressemble ô vent* paraît même très heureusement et très légitimement inspiré d'un grand poème de Lubicz-Milosz (les Eléments) le texte, soudain, s'enfonce dans la lumière d'un soleil souterrain, les images se circonscrivent, appareillent. La pensée est dominée. Et on s'aperçoit que la Solitude n'a plus de nom quand celui qui se livre à elle ne se connait plus.

J. BOUSQUET.

PSYCHOLOGIE DE JEAN RACINE, par *J. Segond* (Société d'éditions « Les Belles Lettres », Paris).

La présence, dans le titre de cette étude, du prénom de Racine indique assez qu'une part égale y est faite à l'œuvre et à l'homme ; mais il faut aller un peu plus avant dans le livre pour s'apercevoir qu'il s'agit surtout là d'une double réhabilitation et, encore que l'auteur soit professeur de philosophie, moins d'une thèse que d'une anti-thèse.

M. Segond prend la défense de Racine contre les conceptions trop uniformes de l'abbé Brémond et les conclusions malveillantes de l'arrière-neveu du poète, Masson-Forestier. Disons tout de suite que le fils, Louis, auteur de « Mémoires » édifiants à l'excès où la vie de Racine apparaît dans un nimbe d'innocence, n'est pas épargné davantage. La thèse de Brémond est exposée ici avec une honnêteté qui permet d'approuver la vigueur courtoise de la contre-partie. Le propos essentiel de M. Segond est de montrer à quel point la psychologie de Jean Racine, homme, de Racine auteur, et la psychologie des personnages de Racine sont choses inséparables. En aucun théâtre peut-être n'est aussi évidente la parenté qui unit les créatures au créateur ; de là que toutes les femmes de ce théâtre, encore que tous leurs noms ne commencent pas par un

A, sont sœurs par quelque côté ; de là aussi que les personnages participent d'une manière parfois exagérée à la lucidité de leur auteur : dans sa Lettre à l'Académie, Fénelon en fait la remarque à propos de l'invraisemblable discours de Théramène. La sympathie qui lie Racine aux fils et aux filles de son imagination a pour servitude la dépendance de ces derniers à son égard.

C'est encore en s'opposant à la théorie de l'Abbé Brémond que M. Segond, après avoir étudié, avec preuves, les dons plastiques de Racine, s'attache à montrer que son drame est action et non incantation pure ; il lui reconnaît entre autres le don plastique de la mobilité. Sur le chapitre de l'émoi physique, le personnage de Phèdre offre une source inépuisable. Faut-il s'en autoriser pour remonter du personnage à l'homme et, contre l'entêtement de Valéry à considérer l'œuvre seule en lui déniant toute attache significative avec la personne de l'auteur, peut-on en inférer à quel point Racine fut sensuel ?

N'en déplaise à son fils, soucieux de dresser du grand homme un buste vénérable à l'usage de sa pieuse famille, les marques de cette sensualité ne sont pas seulement perceptibles sous le voile des fictions théâtrales ; certaines lettres de jeunesse en offrent des exemples assez savoureux. Inversement, tels faits de la vie de Racine, cités partout (jeux avec ses enfants, sa réconciliation avec Arnauld, son émotion pendant la prise de voile de sa fille) ne contribuent que modestement à faire la preuve d'une sensibilité dont ses tragédies offrent de bien plus éclatants exemples. Il faut d'ailleurs s'accommoder des contradictions du génie ; le goût des larmes, la disposition à la tristesse ne sont nullement incompatibles avec une ironie que M. Segond qualifie d' « inconsciente », avec une cruauté qui ne manque pas d'allure. Une même ardeur cruelle anime les héros des drames soumis à l'inexorable exercice de leur passion. M. Segond a raison de vouloir retrouver sur les visages raciniens les signes d'une parenté plus que spirituelle avec Jean Racine ; le corps entier, à l'égal de l'âme, y participe, et quand Phèdre prononce le vers redoutable :

J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre

c'est l'accent même de Racine qu'on voudrait imaginer ici.

On a placé dès le seuil de cette belle étude, pour lui donner d'emblée sa signification la plus vraie, le portrait aux lèvres serrées qui se trouve au musée de Langres. Jean LAMBERT.

LES COMPAGNONS DE L'ERGADOR, par *Gabriel Audisio* Roman (Gallimard).

De même que Gabriel Audisio veut une langue concrète,

charnelle et colorée, gardant contact avec toute sa réalité, par le truchement de vocabulaires techniques et des patois, persuadé qu'en littérature aussi qui veut faire l'ange fait la bête, de même dans ses romans, ses personnages favoris sont des hommes qui, intellectuels ou non, commencent par mener une vie physique solide. C'est peut-être pour cela qu'il réussit si bien les types méditerranéens, d'une vie extérieure généralement intense et d'une vie intérieure facilement extériorisée par un langage expressif. Il souligne d'ailleurs en passant, que, contrairement à une opinion très répandue, ce Méditerranéen parfois exubérant et lyrique, est au fond réservé et discret et qu'il est des seuils qu'il se garderait de franchir.

Dans ses diverses variétés, cet homme méditerranéen fournit à l'auteur des Compagnons de l'Ergador, des personnages extrêmement vivants jusque dans leurs aventures les plus imaginées, pittoresques et presque toujours sympathiques (il est, notons-le, plus difficile et plus méritoire de faire du pittoresque avec des personnages sympathiques qu'avec des fripouilles).

Quant à la Méditerranée, si vieille et si jeune, avec ses eaux radieuses ou ses tempêtes (mais fidèle à sa théorie l'auteur n'emploiera pas le même mot pour les diverses espèces de tempêtes, choisira entre sizampou, breffenié, garbin et baffâgne), sa faune, ses îles, ses calanques, ses ports, elle est dans le livre d'Audisio, bien autre chose qu'un décor, un véritable complexe matériel et psychique dont le lecteur subit l'emprise avec joie. (Il n'oubliera pas facilement par exemple le beau passage sur la pêche nocturne aux Baléares).

Ce livre fut écrit avant la guerre, mais les poètes sont un peu prophètes. Si la joie, les prouesses, la gaîté, les repas plantureux à l'occasion, de Sauveur et de ses camarades embarqués sans billets à la recherche d'une île où vivre heureux et libres, nous font parfois soupirer avec nostalgie, ils ne nous en donnent pas moins des exemples et des espoirs, non seulement en proclamant qu'une des vocations de la race française est tournée vers la mer et l'aventure, mais plus profondément encore en affirmant les ressources nombreuses sinon inépuisables de la vie pour les corps sains, les intelligences subtiles et les cœurs courageux.

Le nom du héros, Sauveur, est inspiré par un passage de Nietzsche : « Le cœur en ébullition et la tête froide, quand ces deux choses se rencontrent, naît le tourbillon que l'on appelle Sauveur. »

Puisse Sauveur et ses compagnons, si sains, malgré leur fantaisie, leur extravagance et leur « picaresque » (et ce n'est pas là la moindre originalité du livre), nous aider à conserver de l'estime pour les hommes et la vie, le goût des illusions et de

l'action inséparables les unes de l'autre, et ce grain de folie qui est un rappel à l'ordre, une mise au point des valeurs, et sans lequel il n'est point de véritable sagesse.

Emile DERMENGHEM.

L'HOMME A LA BECHE, par *Henri Pourrat* (Flammarion).

Des édifices s'écroulent que l'on croyait éternels. L'histoire des civilisations ne serait-elle que l'illustration de la révolte de l'homme ? un perpétuel recommencement de la chute ?

Le livre d'Henri Pourrat nous apporte des raisons de ne pas désespérer. C'est l'épopée du paysan à travers le temps et l'espace : l'histoire de l'effort qui, depuis les premiers âges courbe vers le sol l'homme à la bêche. Ici le jeu n'est pas truqué comme celui qui oppose les hommes dans la jungle sociale. D'un côté, l'homme avec ses traditions, son instinct, son courage. De l'autre, la nature avec ses certitudes : retour des aurores et des saisons, « suite utile » des jours... et ses incertitudes redoutables.

Le paysan sait que le mystère est partout et que ce mystère le dépasse ; qu'il n'y a qu'un savoir valable : celui que lui ont légué ses morts, qui est inscrit dans sa chair et dans sa mémoire. Là où son courage, guidé par la tradition, échoue, la révolte est vaine. Il connait ses limites, et à l'intérieur de ces limites, la vraie liberté.

Il a tous les jours devant ses yeux l'image d'une création continue. Accorder son activité au rythme de cette création ; en accepter les conditions ; maintenir l'équilibre entre l'accidentel et le permanent ; faire alliance avec la lumière, avec le sol, avec la vie ; composer avec les forces hostiles contre lesquelles il n'a pas su trouver de parade efficace ; et ne jamais rien perdre de sa foi au retour de la sève... Toute la sagesse de l'homme de la terre est là, dans cette collaboration patiente et sans orgueil à l'œuvre divine. Et c'est peut-être la sagesse tout court.

La vérité ? la beauté ? elles s'offrent à lui tous les jours dans la lente et miraculeuse germination de la graine, l'épanouissement des fleurs, la chair des fruits, le vol prophétique des oiseaux, l'exacte adaptation du geste à son efficacité. Depuis des millénaires, derrière sa charrue, il travaille sans le savoir à refaire le paradis perdu.

L'homme à la bêche n'est pas un de ces livres dû à une concession récente et suspecte : si Henri Pourrat n'avait pas écrit son livre avant la guerre, sans doute eut-il éprouvé le besoin de l'écrire immédiatement après. Mais peut-être, alors marqué de la dure déception de la défaite, ce livre n'eut-il pas eu cette gravité et cette puissance sereines émanées d'une vérité aussi vieille que le monde.

P. M. SIRE.

LE THEATRE

JEANNE D'ARC AU BUCHER

Poème de Paul Claudel

Musique de Honegger.

Voici un nouveau démenti pour celui qui prétendait que le climat de Marseille ne pouvait convenir à Jeanne d'Arc. La soirée, il est vrai, se donnait dans la salle très impersonnelle de l'Opéra, et devant un public non purement local ; à supposer une glorification plus populaire, il est permis d'imaginer qu'Endoume et le Vallon des Auffes montreraient un peu plus de réticence que le faubourg Bourgogne ou la grand' place de Rouen — mais le poème de Claudel n'est pas plus limité à la louange de telle province qu'il n'est réservé au plaisir des seuls « connaisseurs ». L'histoire la plus étonnante de France convenait à cette grande voix ; jamais Claudel n'avait parlé aussi généreusement pour tous, avec cette simplicité délibérée que peuvent seuls se permettre ceux qui ont derrière eux de grandes œuvres. D'aucuns évoquèrent, à propos du Ballet des Cartes, les meilleurs moments du *Soulier de Satin* et, lorsque le Clerc prononce l'antienne, « la belle antienne de latin tout blanc », c'est aussitôt la forêt de l'*Annonce* qu'ils verront s'étendre sous la neige ; mais l'esprit le plus naïf, le plus privé de souvenirs, ne prendrait pas à ce spectacle un moindre contentement.

Bien mieux, certaines scènes de franc music-hall auraient de quoi réjouir un habitué des Folies-Bergères, et le personnage de l'évêque, avec ronds de bras et claques sur la poitrine, est dans la meilleure tradition de l'opéra italien. Le poète, avec une belle audace tranquille, cette malice paysanne qui fleurit tout au long de ses écrits et cette exubérance qui est une lointaine parente du mauvais goût, transforme le tribunal en un troupeau grotesque, et restitue d'un coup sa valeur à cette portion de l'Eglise militante qui a condamné Jeanne.

Jeanne, au faîte d'une forte colonne, assiste à la farce de son procès. Ce n'est pas la Jeanne d'Arc de Rouen ; son bûcher n'est pas fait de fagots ; elle a déjà connu la cruauté des flammes, et c'est une autre qu'elle, une Jeanne II, une petite fille paysanne, qu'on amène entre les juges. Tout est déjà consommé pour elle, mais elle a besoin, pour comprendre sa destinée, d'en parcourir à nouveau les dernières étapes. Il faudrait considérer le symbolisme d'un tel dédoublement cher à Claudel ; dans son *Christophe Colomb*, le navigateur apparaissait à la fois

sur la scène et sur l'écran ; et, comme Saint Dominique lit pour Jeanne le grand livre de sa vie, on voyait l'Explicateur discourir sur le « Livre de la vie et des voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique » ; mais nous ne faisons pas une critique littéraire, le rythme du spectacle entraîne l'esprit, les yeux et les oreilles reçoivent en même temps satisfaction et c'est une nouvelle « Cantate à trois voix » qu'il faudrait entonner pour rendre simultanément justice au texte, à la musique et à la mise en scène.

A partir du ballet des cartes, d'ailleurs, le texte et la musique vont se disputer l'honneur du commentaire. Dans une causerie sur « le Drame et la Musique », Claudel parlait de « cette espèce de souffrance qui résulte pour un auditoire du fait que ses facultés sont partagées et qu'il ne sait s'il a été invité à un drame ou à un concert ». Rien de tel ici. On ne peut dire lequel a commencé, si Claudel a d'abord fourni le texte ou Honegger la musique. On imagine plus volontiers que leurs travaux ont progressé de concert. La musique parle et les paroles chantent ; et non pas seulement parce que la musique soutient étroitement les angoisses de Jeanne et son débat intérieur, ou qu'elle illumine du bruit des cloches ses souvenirs lorrains — et non pas seulement parce que les paroles sont d'un grand poète et, fussent-elles les plus simples, tirent du drame et de l'auteur un rythme déchirant — mais parce qu'on ne distingue plus si ce qu'on entend à tel moment est paroles ou musique. Nous en prendrons pour témoignage l'étonnant emploi des voix dans une manière de chant parlé qui pourrait bien venir de Russie et où se traduisent les sentiments de la foule : tout se passe comme si les spectateurs déléguaient leurs privilèges de contrôler leurs droits à l'approbation ou à l'indignation, au chœur qui les représente sur la scène et dont il était d'abord difficile de reconnaître, dans cette *Jeanne au Bûcher*, s'il était formé de simples curieux alléchés par le supplice, de membres du tribunal ou de bienheureux déjà penchés sur les balcons du ciel. Selon toute apparence, il n'y avait là que la foule, c'est-à-dire nous. La lecture du texte de Claudel nous l'apprendrait sans doute ; mais une phrase de la causerie déjà citée incline l'esprit vers cette opinion: « Toute voix, dit Claudel, toute parole, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de mugissement collectif et anonyme comme la mer des générations l'une derrière l'autre qui regarde et qui écoute. C'est là ce que j'appelle le *Chœur.* »

Il faudrait lire de même le texte du poème pour distinguer quelles étaient, dans l'agencement de ce spectacle, la part du

poète et celle du metteur en scène. Le premier a donné à l'autre l'occasion de très belles images, animées par de vifs costumes qui soulignent sans équivoque les intentions de la farce. Dégagée du ruissellement des couleurs qui foisonnent à ses pieds, Jeanne se dresse en tunique blanche au long de la colonne. Semblable elle-même à une colonne frémissante, et seule parmi ces chanteurs à se servir du langage commun, elle domine le drame comme si son corps, comme si son âme n'en étaient pas vraiment les premiers et derniers objets, comme si, d'avance transfigurée et figée dans son immobilité d'héroïne, elle était déjà quitte et n'allait pas subir à nouveau sous nos yeux le supplice ultime du feu.

Jacqueline Morane, qui semble avoir pour ce rôle une prédilection, l'a soutenu avec une constante ferveur. Partagée entre sa certitude secrète et les doutes suscités en elle par les voix d'alentour, entre son humilité, sa soumission au jugement des hommes et l'orgueil de se savoir fille de Dieu, Jeanne nous est apparue sous sa forme au point de nous faire oublier que sans doute elle ne lui ressemblait guère. Tous les autres acteurs, muets ou chantants, nous ont offert les fruits d'une distribution heureuse et d'un jeu bien réglé. Les chœurs, l'orchestre, tout concourait à l'harmonie du spectacle et, dès le premier essai, ce rassemblement de 250 artistes sous l'égide de l'association « Jeune France » permet d'espérer d'autres réussites aussi complètes et d'une aussi véritable grandeur.

Jean LAMBERT.

LA PEINTURE

A LA GALERIE DA SILVA

CLAIRE BERTRAND
MARIE-THERESE LECLERC - EVELINE MARC

Dans cette exposition qui réunit trois noms de femmes, l'affèterie n'a point de part non plus que l'outrance et la fausse vigueur dont se targuent aujourd'hui beaucoup d'artistes du beau sexe.

Claire Bertrand, *Marie-Thérèse Leclerc* et *Eveline Marc* ont des talents fort différents sinon dissemblables, mais cette charmante qualité: la discrétion, leur est commune. Ici point de tapage. Un silence ouaté et bienveillant, le silence d'un chat qui rêve les yeux mi-clos, règne sur ces œuvres contrastées qui s'opposent les uns aux autres sans jamais se nuire.

Nous reconnaissons d'abord les toiles de *Claire Bertrand* dont le talent, semble-t-il, se renouvelle tout en conservant ses particularités, ses marques distinctives. Même goût de la concision, même sûreté de touche qu'autrefois, même besoin d'exprimer par intersignes et dans la facture même ce qui dépasse la traduction littérale de l'objet, avec cependant quelque chose de plus mûr, de plus méditatif, comme un repos au delà du mouvement, une éclosion tranquille et lumineuse au-dessus des lignes tourmentées. Cette modification peu apparente parce que profonde de la sensibilité de cette artiste se décèle de préférence dans ses portraits. Celui représentant le peintre Eisenchitz est étonnant d'unité et d'équilibre, en dépit d'une technique qui semblerait hâtive ou même dépourvue de solidité si on la considérait sans le secours de l'esprit. Les œuvres de Claire Bertrand suscitent l'esprit non point par leurs intentions, ce qui serait le fait de la mauvaise peinture, mais par leur réalisation plastique, par cette coordination mystérieuse qui appartient à toute expression d'art digne de ce nom.

Avec Marie-Thérèse Leclerc, nous nous trouvons dans un autre domaine. Sa manière est directe, franche, robuste. Il y a en elle quelque chose de placide et de sain qui l'éloigne de l'allusif, des tracés elliptiques, des interprétations subtiles. Il semble qu'elle ne puisse voir les sujets que de face. Si ses paysages manquent un peu d'aération, ils valent par leur densité, leur construction toujours bien établie et les vigoureuses oppositions qu'ils contiennent. Les mêmes qualités se retrouvent dans les natures mortes : bouteille voisinant avec des fruits éclatants, écritoire posée près d'un vase de fleurs... Un portrait de l'artiste domine cet ensemble un peu rude et abrupt mais plein de santé et de sève.

Éveline Marc, qui vient de faire son entrée dans le monde de la peinture, révèle pour ses débuts un mérite d'autant plus attachant qu'il reste encore mêlé de quelque incertitude. Pourtant, elle nous apporte plus que des promesses — si elle n'échappe pas toujours à des influences, celle de Kisling, par exemple, que l'on discerne aisément dans certains de ses portraits. Malgré la hardiesse des tons, ses toiles ne sont pas toujours « couvertes » et manquent de modelé. Mais par contre, Eveline Marc possède un vif sentiment poétique qu'elle exprime souvent avec bonheur, comme lorsqu'elle nous montre le tournant d'une allée au sommet d'un coteau, avec l'angle d'une maison aux pierres d'un blanc de champignon. Cela est agréablement peint et ne manque pas d'habileté. Les mêmes dons se retrouvent dans le portrait d'une femme dont la tête longue et d'une expression méditative se détache sur un fond bleu vert.

Eveline Marc est un nom à retenir ; son talent nous retient déjà.

Gabriel BERTIN.

EXPOSITION
DES ARTISTES ANCIENS COMBATTANTS

Les peintres anciens combattants ont installé naguère leur bivouac dans un local de la rue Saint-Ferréol. « Souvent un beau désordre... » mais pas toujours. Un simple coup d'œil dans cette exposition divisée en boxes et où les « pur sang » sont rares, suffit pour se convaincre qu'ils ont combattu non seulement pour la France, mais aussi pour l'Art ! Quelques chevronnés dans le gros de la troupe.

Sans qu'il soit question d'ordre alphabétique, nous distinguons en premier lieu *Louis Audibert*, qui expose quelques nus infiniment délicats, d'une matière transparente et fluide sur des fonds d'un rose lie de vin. Du même artiste, une vue de la *place aux huiles*, minutieusement traitée avec une grande sûreté de touche et témoignant d'un rare sens poétique.

Non loin par la distance autant que par l'esprit, *Pierre Marseille* nous offre une série de paysages de la région du Mont Ventoux. On ne dira jamais assez le mérite de ce peintre probe qui déteste les effets faciles, et résout les difficultés techniques avec une nonchalante aisance. Il traite de préférence, à l'aide d'une palette extrêmement simple, de grandes étendues planes verdoyantes et sereines. Chez tout autre, un pareil choix risquerait d'entraîner la fabrication d'un « chromo ». *Marseille* évite cet écueil sans y songer, ce qui est la meilleure façon.

Sa distinction naturelle lui permet d'aborder les motifs les plus malaisés à reproduire, c'est-à-dire les plus faciles en apparence. Il s'écarte prudemment du pittoresque. De la mise en page à effet pour atteindre des sujets tombés pour ainsi dire dans le domaine public mais auxquels les vrais artistes seuls peuvent restituer une valeur qui ne soit pas conventionnelle. Nous n'en dirons pas autant d'*Astruc*, qui déploie d'excellentes qualités non point pour peindre mais pour « repeindre » la nature. Il est sans égal pour récurer les paysages et leur donner l'aspect d'un joujou neuf. C'est un peintre pourtant. Et il ignore le « jus » académique ce qui représente une vertu appréciable.

Girieud nous présente à son tour de grandes vues panorami-

ques si peu centrées qu'elles ne paraissent point posséder de cadre et qu'elles valent en quelque sorte un voyage en chemin de fer.

De Toncini, une rude et franche marine, robuste, bien établie et très représentative du tempérament de ce peintre.

Serra expose un enfant au costume d'arlequin et une tête de femme au modèle un peu rèche.

Mentionnons aussi *Verdilhan* (André) dont la principale habileté consiste à faire du *Verdilhan* (Mathieu). On ne saurait trouver de meilleur modèle ni de plus fidèle imitateur.

Chaînas, plus modeste, se borne à s'imiter lui-même avec son modèle en plissage, ses paysages en zinc ondulé. Une petite toile représentant un portail rouge aux piliers blancs, lieu de rendez-vous d'un couple modeste a été très appréciée des « amateurs ». Citons encore *Clergé* à qui l'on doit un Vieux Port tumultueux, *Nouveau*, dont les toits aperçus du Yachting Club procèdent d'une facture japonaise — ce qui est un éloge lorsqu'il s'agit de peinture — *Rambert*, qui est un coloriste assez curieux en ce qu'il évoque les tons des décalcomanies et qui par des procédés simplistes atteint des effets singuliers : coin de parc féérique, barque devant une rivière au luisant de faux...

Chabaud demeure un grand peintre. Ce truisme se soutient mieux que jamais : il se justifie par comparaison.

Gabriel BERTIN.

EXPOSITION MAURICE ROUZEE

C'est dans un studio du Vieux Port que Maurice Rouzée, après de brillants débuts à Paris, nous a présenté ses compositions et dessins. Un sentiment décoratif hardi, qui n'hésite pas à recourir à d'imprévus accords de tons, cherche à se dégager d'influences révolues. Il y parvient dans les meilleures peintures qui atteignent alors ce degré de vision intérieure où s'accomplit l'intention du peintre.

On sent que Maurice Rouzée souhaite réaliser l'équilibre entre l'idée et la forme et cette harmonie qui résulte d'une heureuse convergence d'effets. Car la représentation d'un thème décoratif risque, chez l'intellectuel, de n'être qu'un froid symbole, chez l'imaginatif de choir dans la démesure et le désordre. Le choix s'est imposé à Maurice Rouzée sans l'appauvrir pour cela. A la peinture « polytonale » il a substitué une technique de valeurs qui tient mieux compte des harmoniques et c'est ainsi qu'il nous

donne, au terme de ses recherches, une fresque décorative du fleuve, destinée à *Ondine*, qui nous a pleinement satisfait. Quelques dessins ornaient discrètement les coins de la salle et ce n'étaient pas les pièces les moins attachantes de l'exposition, tel celui d'un lutteur que la lumière amicale d'une lampe de chevet faisait vivre étrangement sur la blancheur du mur.

J. B.

AU CASINO DE VICHY

LA DAMNATION DE FAUST

A Vichy, *La Damnation de Faust* ne perd rien de son éclat, ni Marguerite de son charme. L'orchestre retentit du génie de Berlioz qu'environnent décors et ballets aux lumières palpitantes. Les visions de l'Enfer et du Paradis étaient même dignes des montages du Châtelet !

Mais la voix de Luccioni si attentive, se mêlait à celle de Marisa Ferrer si passionnée, cependant qu'un tourbillon de nymphes voltigeantes et de follets lumineux, enveloppaient un Méphisto du meilleur aloi...

Dans sa loge, Mlle Marisa Ferrer, qu'auréole encore l'ardente flamme de Marguerite, nous apparaît comme une Walkyrie aux tresses blondes, aux dents aiguës et au regard sincère, en qui dominent l'aisance et le tact de la femme du monde, lorsqu'il s'agit de recevoir ses amis.

Elle parle du grand Berlioz avec intelligence, répond aux compliments et aux fleurs avec simplicité. Elle est digne, comme son héroïne, d'une apothéose qui, pour n'en être pas mystique — Dieu merci — n'en conserve pas moins d'authenticité.

R. M.

UN ACTE DE FOI :

LA FOIRE DE MARSEILLE

Nous sommes de ceux qui croient, même en ces temps de deuil, au destin de Marseille. C'est en nous mieux qu'une optimiste rêverie, mieux qu'une croyance incontrôlée comme l'avant-guerre en a tant produites qui se sont écroulées devant les faits. Nous avons des raisons de penser que notre ville est appelée à jouer un rôle de plus en plus considérable dans les relations entre peuples.

Ces raisons nous les avons dites avec Gaston Castel, grand

urbaniste, et nous savons qu'elles naissent d'un concours bienfaisant de la géographie et de l'histoire. Mais d'être la clé des routes séculaires de l'Orient et du Sud et le seuil de l'Empire, ne peut suffire à légitimer nos vues dans un monde où le sens de la vie peut contredire aux lois naturelles. Notre ville a une autre chance : c'est d'être dans le « sens de la vie » qui la sollicite et la ménage, qui fait d'elle actuellement un oasis du monde méditerranéen. Elle peut d'ores et déjà pressentir son rôle et s'y préparer, mettre en pratique des méthodes de paix inapplicables ailleurs. Ceux qui ont charge de l'équiper doivent saisir cela; les plus clairvoyants d'entre eux le comprennent.

Parmi ces esprits lucides et soucieux d'agir, les dirigeants de la Foire de Marseille ont nette conscience des possibilités nouvelles de notre cité. Ils ont donné des preuves de leur intelligence et de leur vouloir. Mais ils ont trouvé cette année auprès de l'administration préfectorale un très compréhensif appui. Se déciderait-on à voir plus large et plus loin dans cette ville où aucun plan directeur, aucun programme d'ensemble fondé sur une vision d'avenir précise n'ont jamais reçu le moindre commencement d'exécution. Les seuls travaux attestant de grands desseins sont ceux du port et des voies qui y mènent. La ville végète et croît au petit bonheur.

Les responsables de la Foire de Marseille ont vu clair comme à leur habitude. Peut-être ont-ils pensé qu'une époque de restrictions n'était pas la saison idéalement propice à une Foire, qui vit d'échanges et d'achats; mais ils ont compris que les rapports, les contacts entre les hommes portent leurs fruits un jour, fondent les espoirs de négoce et la confiance indispensable à la vie de société. Car la paix fatalement reparaitra et, tout comme le travail fécond, s'imposera aux peuples épuisés. Alors les liens qui auront été maintenus ou créés entre français de France ou de l'Empire et le reste du monde seront les nécessaires fils d'or dans lesquels passera la vie qui ranimera la patrie blessée. Et ce sera l'honneur de quelques hommes d'avoir patiemment, courageusement travaillé à les établir en dehors de toute préoccupation de lucre ou de politique.

Il nous plait de penser que la France, grâce à Marseille, sera au premier rang de ces pionniers de la paix dans un monde neuf.